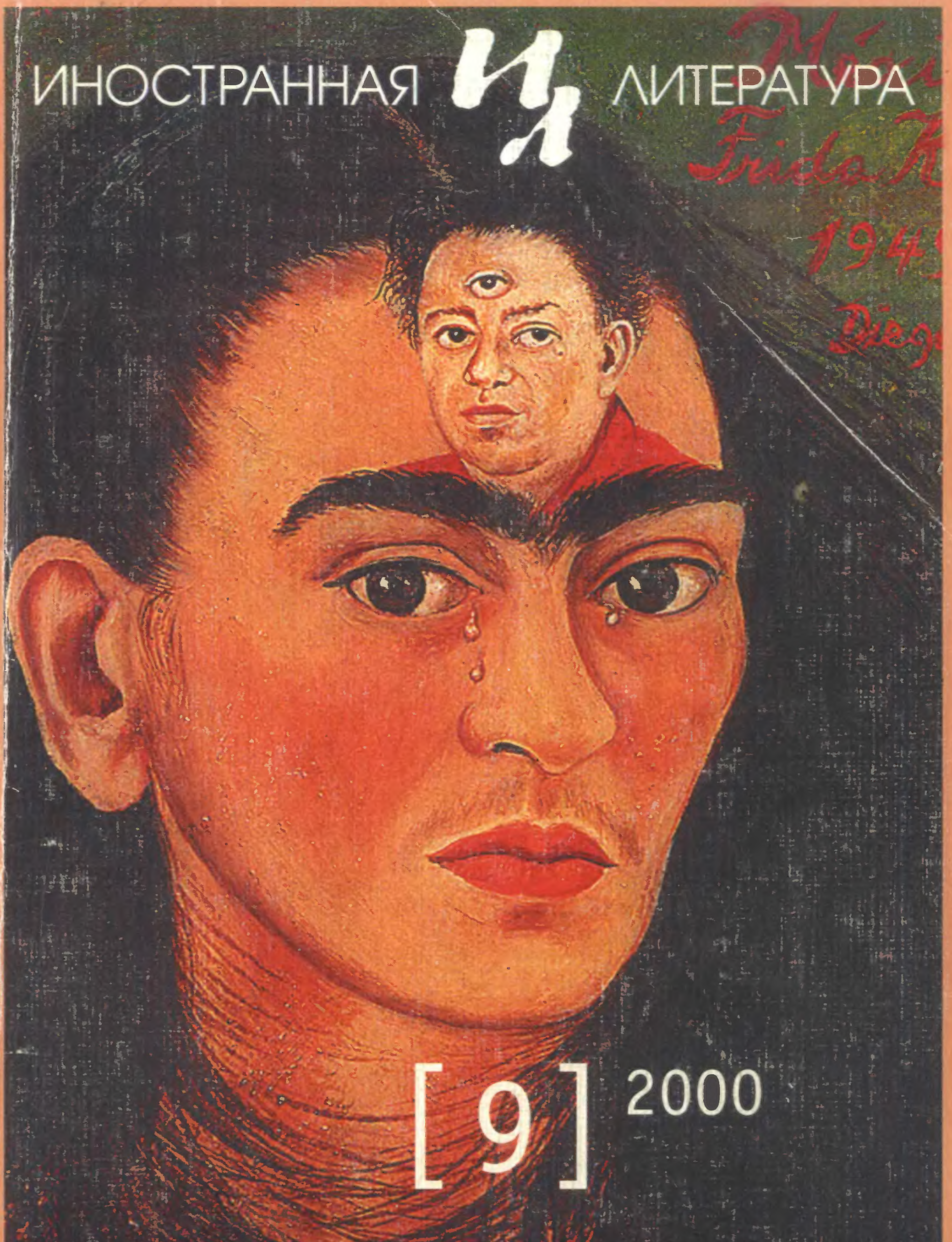
ISSN 0130-6545

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА



[9] 2000

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАН ЖАН-МАРИ ЛЕКЛЕЗИО “ДИЕГО И ФРИДА” / ПЯТЬ ЭССЕ КАРЕЛА ЧАПЕКА / “ПАДАЛЬ” ШАРЛЯ БОДЛЕРА В РУБРИКЕ “ВГЛУБЬ СТИХОТВОРЕНИЯ” / НОВЫЙ РОМАН МАЙКЛА КАННИНГЕМА “ЧАСЫ” / КОРОТКИЕ РАССКАЗЫ ГОРАНА ПЕТРОВИЧА / СТИХИ КАЗИМИРА ВЕЖИНЬСКОГО

Основан в 1891 году

[9]

2000

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ежемесячный
литературно-
художественный
и публицистический
журнал

	3	Майкл Каннингем. *Часы.* Перевод с английского Дмитрия Веденяпина
	113	Казимеж Вежиньский. *Из стихотворений эмигрантских лет.* Перевод с польского и вступление Натальи Астафьевой
	118	Горан Петрович. *Рассказы.* Перевод с сербского Жанны Гилёвой
Вглубь стихотворения	131	Шарль Бодлер. *Падаль.* Переводы с французского
Документальная проза	150	Жан-Мари Леклезио. *Диего и Фрида.* Перевод с французского Н. Кулиш
Статьи, эссе	248	Карел Чапек. *Столбцы.* Перевод с чешского В. Каменской и О. Малевича
Среди книг	257	С. Ромашко. *"Против смерти".* Сергей Кузнецов. *Между диагнозом и легендой.* М. Тугушева. *Памятник, сотворенный себе*
Курьер "ИЛ"	265	
Авторы номера	269	

© "Иностранная литература", 2000

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основан в 1891 г.
До 1943 г. выходил
под названиями "Вестник
иностранной литературы",
"Литература мировой
революции",
"Интернациональная
литература".С 1955 года –
"Иностранная литература"

Из общего тиража
в 13 350 экземпляров
Институт "Открытое
общество" ежемесячно
выкупает и безвозмездно
направляет
в библиотеки России
и ряда стран СНГ
3 850 экземпляров.

Ежегодные литературные
премии журнала
спонсирует ЗАО Конверсбанк
[Акционерный банк Конверсии].

Главный
редактор

А.Н. Словесный

Редакционная коллегия:

Н.А. Богомолова
*заведующая отделом критики
и публицистики*

Л.Н. Васильева
*заведующая отделом
художественной литературы*

А.В. Михеев
ответственный секретарь

Г.Ш. Чхартишвили
заместитель главного редактора

Международный
совет:

Чингиз Айтматов
Жоржи Амаду
Малькольм Брэдбери
Криста Вольф
Януш Гловацкий
Гюнтер Грасс
Тонино Гуэрра
Морис Дрюон
Милан Кундера
Зигфрид Ленц
Артур Миллер
Ананта Мурти
Милорад Павич
Кэндзабуро Оэ
Умберто Эко

Общественный
редакционный совет:

С.С. Аверинцев
В.П. Аксенов
С.К. Апт
А.Г. Битов
П.Л. Вайль
М.Л. Гаспаров
Е.Ю. Гениева
А.А. Генис
В.П. Голышев
Т.П. Григорьева
Б.В. Дубин
А.Н. Ермонский
В.В. Ерофеев
Д.В. Затонский
А.М. Зверев
Вяч.Вс. Иванов
В.Б. Иорданский
Т.П. Карпова
А.С. Мулярчик
Д.Б. Рюриков
М.Л. Салганик
Е.М. Солонович
П.М. Топер
Н.Л. Трауберг
М.А. Федотов
Б.Н. Хлебников

Майкл Каннингем

Часы

Роман
Перевод с английского Дмитрия Веденяпина

От переводчика

Как устроено время? Как рождаются книги? Как сцеплены между собой авторские слова-сны? Как влияют события (разнесенные во времени и пространстве) на слова, а слова — на события? Что делать с бог весть откуда взявшейся способностью испытывать "абсолютное и безусловное восхищение"? Как жить в мире, в котором столько всего сразу: "погода, вода, земля, дома, прошлое и будущее, космос и история", болезни, смерть, творчество? Вслед за знаменитой английской писательницей Вирджинией Вулф, героиней, вдохновительницей и, возможно — по крайней мере, создатель "Часов" очень на это надеется, — мистическим "соавтором" его нового романа, Майкл Каннингем отправляется в путешествие по тем самым "подземным лазам", о которых упоминает Вулф в своем дневнике (см. эпиграф). Поэт Ричард Браун в конце XX века в Нью-Йорке слышит те же голоса и видит те же видения, что и Вирджиния Вулф в 10—20 годах в Англии. То, что происходило когда-то, происходит и сейчас. Оставаясь в "сегодня", можно оказаться в "завтра". Есть "то настоящее" и "это настоящее".

Все главные герои "Часов" так или иначе связаны с литературой. На протяжении всей книги Каннингем ведет то более, то менее явный диалог с Вирджинией Вулф, Джойсом и Прустом. Русским читателям, наверное, вспомнятся Пастернак и Набоков с их романами о поэтах. Однако было бы вопиющей несправедливостью объявить "Часы" очередным внутрицеховым кунштюком, неким модернизированным римейком "Миссис Дэллоуэй".

В одном из эпизодов романа американка Кларисса стоит перед витриной книжного магазина, безуспешно пытаясь выбрать книгу в подарок знакомому. Внезапно на нее наплывает воспоминание: ветка трется листьями об оконное стекло, а где-то внизу начинается музыка, еле слышный стон джазбанда на проигрывателе. Клариссе года три-четыре. Наверное, она в доме, который родители сняли на лето. Больше с этим домом у нее не связано никаких воспоминаний, только вот это абсолютно четкое и

© 1998 by Michael Cunningham
© Д. Веденяпин. Перевод, 2000

живое: "ветка, хлопающая листьями по стеклу, и первые звуки духовых — как будто возникновение музыки каким-то образом связано с деревом, потревоженным ветром". В этом есть "что-то невероятно значимое, почти чудесно уютное и обнадеживающее". Кларисса понимает, что хотела бы подарить приятелю и самой себе книгу, обладающую тем же качеством, что и это воспоминание, книгу, "которая бы помогла ему разобраться, откуда он взялся и где находится, книгу, дающую силы меняться".

А в другой сцене поэт Ричард, в уста которого Каннингем, несомненно, вкладывает собственные мысли о мире и творчестве, заявляет, что главную цель писательства он всегда видел в создании "чего-то живого и потрясающего настолько, чтобы в чьей-то жизни оно могло значить то же, что и вот такое утро. Самое обыкновенное утро". Ричард считает, что он проиграл — "его просто не хватило". Каннингем, кажется, не столь строг к своему герою. Недаром в одной из глав он приводит замечание Вирджинии Вулф о том, что "книга, которая снится автору, всегда лучше той, которую он способен перенести на бумагу".

Не исключено, что задача, за решение которой берутся такие писатели, как невыдуманная Вирджиния Вулф, выдуманный Ричард Браун и сам автор "Часов" действительно неподъемна. Но их усилия не могут не вызвать чувство благодарности. Есть поражения, которые выше многих побед.

Посвящается Кену Корбетту

А теперь мы будем охотиться на третьего тигра, который, как и прочие, всего лишь один из образов моего сна, словесная структура, а не тигр из плоти и крови, бродящий — вне всяких мифов — по нашей земле. Я не питаю на сей счет особых иллюзий, и, однако, какая-то сила толкает меня в эту странную, безрассудную, древнюю погоню, заставляя часами преследовать другого тигра, зверя, не найденного в стихах.

Х. Л. Борхес. Другой тигр. 1960 г.

У меня нет времени расписывать свои планы. Мне следовало бы много чего сказать о "Часах" и о моем открытии; о том, как я проделываю красивые подземные лазы вслед за своими персонажами. В результате, как мне кажется, возникает именно то, что я ищу: человечность, юмор, глубина. Согласно моему замыслу, каждый лаз связан с остальными, и в данный момент все они выходят на свет.

Вирджиния Вулф, из дневника.
30 августа 1923 г.

Пролог

ОНА почти бежит. В зимнем тяжелом пальто не по погоде. 1941 год. Началась новая война. Она оставила дома записки: одну Леонарду, другую Ванессе. Она спешит к реке, твердо зная, что сделает то, что задумала, но все равно невольно заглядывается на холмы, церковь, отару ослепительных, чуть отдающих в желтизну овец, щиплющих траву под темнеющими небесами. Она останавливается, смотрит на овец, потом на небо, идет дальше. Голоса не умолкают, в облаках гудят

невидимые бомбардировщики. Она проходит мимо одного из работников (кажется, его зовут Джон?), крупного парня с маленькой головой, одетого в фуфайку картофельного цвета. Он чистит канаву в саженом тальнике. Парень разгибается, поднимает на нее глаза, кивает и вновь склоняется к ржавой воде. Минуя его на пути к реке, она думает, как ему повезло в жизни, какая это, в сущности, удача: чистить канаву в тальнике. А вот она потерпела крах. На самом деле никакая она не писательница — просто эксцентричная фантазерка. Лоскуты неба светятся в лужах, оставшихся после ночного дождя. Ее туфли слегка вязнут в размокшей глине. Она потерпела крах, и голоса вернулись, бормочут какую-то невнятицу прямо у нее за спиной, вот здесь, она быстро оборачивается, нет, никого. Голоса вернулись, головная боль приближается так же неумолимо, как дождь, и скоро уничтожит ее, сокрушит то, что так или иначе есть она, полностью вытеснит ее собой. Головная боль приближается, и кажется (уж не она ли сама привораживает их?), что в небе опять гудят самолеты. Она перелезает через каменное заграждение и спускается к реке. Вдали маячит одинокий рыболов, который не заметит ее, так ведь? Теперь нужно найти подходящий камень. Она действует быстро, но методично, словно следуя инструкции, обещающей успех лишь в случае неукоснительного выполнения. Она выбирает камень, размером и формой напоминающий череп поросенка, поднимает его и запихивает в карман пальто (меховой воротник щекочет шею), непроизвольно отмечая его прохладную известковость и белесовато-коричневый тон с зеленоватыми крапинами. Она смотрит на воду — прозрачную, заполняющую неровности берега, и на другую — между берегами, желтовато-бурую в пестрых пятнах, гладкую и твердую, как дорога. Не снимая туфель, она делает несколько шагов вперед. Вода холодная, но терпеть можно. Зайдя по колено, она останавливается. Она думает о Леонарде. Вспоминает его руки и бороду, глубокие складки у губ. Она думает о Ванессе, о детях, о Вите и Этели: их так много. Все они потерпели поражение, не правда ли? Вдруг ей становится безумно жалко их всех. Может быть, развернуться, выбросить камень, возвратиться домой? Не исключено, что она даже успела бы еще уничтожить записки. Она могла бы жить дальше, могла бы оказать им эту последнюю милость. Стоя по колено в бегущей воде, она решает ничего не менять. Голоса звучат не умолкая, головная боль совсем близко, и, если она отступит сейчас, вновь вверив себя заботам Леонарда и Ванессы, они никогда уже ее не отпустят, так ведь? Нет, решает она, свобода дороже. Неловко (дно вязкое) она продвигается вперед, пока не входит в воду по пояс. Бросает взгляд в сторону рыболова в красной куртке. Он ее не замечает. В желтой воде (когда стоишь так близко, видно, что вода не бурая, а именно желтая) отражается низкое небо. Вот то, что фиксирует на прощанье земное зрение: рыболов в красной куртке и пасмурное небо в матовом зеркале воды. Почти нечаянно (так ей кажется) она не то шагает, не то просто спотыкается, и камень утягивает ее вниз. На миг верится, что это еще не конец, просто очередная неудача, просто ледяная вода, из которой легко можно выбраться на берег. Но неожиданно течение закручивает и тащит ее с такой мускулистой силой, как будто притаившийся на дне атлет мертвой хваткой схватил ее за ноги. В этом чувствуется что-то личное.

Примерно час спустя ее муж возвращается из сада. “Мадам вышла, — сообщает ему горничная, взбивая ветхую подушку, вокруг которой немедленно образуется маленькая пуховая буря. — Сказала, что скоро придет”.

Леонард поднимается в гостиную послушать новости. На столе он замечает голубой конверт, на котором стоит его имя. В конверте письмо:

Дорогой, я чувствую, что снова схожу с ума. Я уверена в этом, как и в том, что повторения этого кошмара мы просто не вынесем. Я знаю, что больше никогда уже не приду в себя. Я опять слышу голоса и не могу сосредоточиться. Поэтому я собираюсь сделать то, что кажется мне единственно правильным. Ты подарил мне счастье, больше которого не бывает. Ты был для меня всем, всем во всех смыслах. Наверное, мы были самой счастливой парой на свете, пока не началась эта жуткая болезнь, с которой я не в силах больше бороться. Я знаю, что порчу тебе жизнь, что без меня ты смог бы работать. И ты будешь работать, я верю. Видишь, я даже простую записку и то уже не способна написать. Я не могу читать. Просто мне хотелось сказать, что именно тебе я обязана всем, что было хорошего в моей жизни. Ты был невероятно терпелив и удивительно добр. Мне хочется это сказать, хотя это без того всем известно. Если кто-то и мог бы меня спасти, так только ты. Я потеряла все, кроме уверенности в твоей доброте. Я не могу больше портить тебе жизнь. По-моему, мы с тобой были самыми счастливыми людьми на свете.

В.

Леонард выскакивает из гостиной, бросается вниз по лестнице. “Боюсь, с миссис Вулф что-то случилось, — говорит он горничной. — Возможно, она попыталась покончить с собой. Куда она пошла? Вы видели, как она выходила из дому?”

Перепуганная горничная ударяется в слезы. Леонард выбегает из дома и спешит к реке, мимо церкви и стада овец, мимо зарослей тальника. На берегу не видно никого, кроме рыболова в красной куртке.

Ее быстро уносит течением. Кажется, что она летит раскинув руки — фантастическое существо с развевающимися волосами и вздымающимися за спиной полами пальто, — грузно летит сквозь блики карего зернистого света. Ее ступни (туфли свалились) иногда задевают о дно, взбаламучивая ил и поднимая черные скелетики листьев, — медленные облака илистой мути почти неподвижно стоят в воде и после того, как сама она давно уплыла дальше. Стебли черно-зеленых водорослей, приставшие к ее волосам и пальто, плотной повязкой ложатся ей на глаза, потом соскальзывают и плывут рядом, то сплетаясь, то расплетаясь, то сплетаясь, то расплетаясь, снова и снова.

В конце концов течение прижимает ее к приземистой квадратной опоре моста в Саутисе, спиной к реке, лицом к камню. Одна ее рука согнута в локте перед грудью, другая вытянута вдоль бедра. Над ней покрытая рябью сверкающая поверхность, в которой дробится тяжелое белое небо, прошитое темными силуэтами грачей. По мосту с грохотом несутся легковушки и грузовики. Мать с сыном (ему года три, не больше) переходят через мост. В руках у мальчика сломанная вет-

ка. Он останавливается, приседает на корточки и пропихивает ее между перекладинами моста. Ветка падает в воду. Мать торопит ребенка, но потом все-таки разрешает ему постоять и посмотреть вниз на уплывающую ветку.

Итак, вот этот вечер в начале второй мировой войны, вот мальчик с мамой на мосту, вот плывущая ветка, вот тело Вирджинии на речном дне, как будто ей снится все это: вода, мальчик с мамой, небо, грачи. По мосту грохочет грузовик. В кузове, обтянутом грязно-зеленым брезентом, солдаты в форме. Они машут мальчику, который только что бросил в воду ветку. Мальчик машет в ответ. Потом просит мать взять его на руки, чтобы лучше видеть солдат и чтобы они его лучше видели. Это передается мосту, резонирует в его дереве и камне, входит в тело Вирджинии. Ее лицо, прижатое щекой к свае, вбирает в себя все это: грузовик и солдат, мать и ребенка.

Миссис Дэллоуэй

Остается еще купить цветы. Кларисса симулирует недовольство (хотя на самом деле любит заниматься такими вещами), оставляет Салли отдраивать ванну и выбегает, пообещав вернуться через полчаса максимум.

Нью-Йорк. Конец двадцатого века.

Входная дверь распахивается в июньское утро такой чистоты и прозрачности, что Кларисса невольно застывает на пороге, как замерла бы на краю бассейна над бирюзовой водой, плещущей о кафель, разглядывая жидкие сетки солнечного света, покачивающиеся в голубой глубине. Стоя на бортике бассейна, она вот так же оттягивала бы прыжок сквозь тончайшую мембрану холода, чистый шок погружения. Несмотря на свою бездонную деградацию, при всей своей оглушительной и безнадежной коричневой обветшалости Нью-Йорк обязательно дарит несколько вот таких летних утр; утр, исполненных столь непоколебимой веры в обновление, что она даже немного комична, как мультипликационный персонаж, без конца попадающий во всякие невероятные передряги и всегда выходящий из них целым и невредимым, готовый к новым подвигам.

И в этом июне деревья на Западной десятой улице, торчащие в своих бетонных кадках среди собачьего дерьма и бумажных оберток, снова произвели на свет фантастические маленькие листочки. А в пыльном заоконном ящике у старушки из дома напротив между блекло-красными пластиковыми геранями пробился инородный одуванчик.

Как удивительно, как потрясающе на самом деле быть живой в такое июньское утро, живой и здоровой, почти неприлично богатой, спешащей в город по простому и понятному поводу. Она, Кларисса Воган, обычная женщина (в ее годы уже не имеет смысла прикидываться, что это не так), должна купить цветы и устроить прием. Кларисса переступает порог, и ее туфля устанавливает скрипучий контакт с красновато-рыжим, поблескивающим слюдой камнем верхней ступеньки. Клариссе пятьдесят два, всего пятьдесят два, и она в почти противоестествен-

но хорошей физической форме. Она чувствует себя практически так же бодро, как в то утро в Уэлфлите, когда, восемнадцатилетняя, распахнула стеклянную дверь и шагнула в такой же свежий и пронзительно ясный летний день, просквоженный солнечной зеленью. Стрекозы зигзагами носились среди рогоза. Пахло травой и соснами. Ричард тоже вышел следом за ней, положил руку ей на плечо и сказал: "Ну, здравствуй, миссис Дэллоуэй". Это он дал ей такое прозвище — взбалмошная мысль, бог весть почему пришедшая ему в голову на одной пьяной вечеринке в общежитии, когда он вдруг принялся доказывать, что фамилия Воган ей не подходит. Она должна носить имя какой-нибудь великой литературной героини, заявил он и, отвергнув предложенных ею Изабеллу Арчер и Анну Каренину, настоял на миссис Дэллоуэй как на единственно приемлемом варианте. Дело было не только в совпадении имен, достаточно знаменательном самом по себе, но — что еще важнее — в предощущении сходной судьбы. Было очевидно, что провидение не потребует от Клариссы вступить в катастрофический брак или броситься под колеса поезда. Ей предназначено чаровать и процветать. Из чего с неотвратимостью следовало, что она есть и будет миссис Дэллоуэй. "Красиво, правда?" — сказала она в то утро Ричарду. "Красота — шлюха, — ответил он. — Я предпочитаю деньги". Ему нравилось острить. Кларисса, как самая юная в их компании и вдобавок единственная женщина, чувствовала, что имеет право на некоторую сентиментальность. Если тогда шел конец июня, они с Ричардом уже были любовниками. Уже миновал почти целый месяц, как Ричард оставил Луи (Луи, фантазия на тему "мальчишка с фермы", ходячая чувственность с томным взором) и пришел к ней.

"А я предпочитаю красоту", — сказала она. Потом сняла с плеча его руку и укусила за кончик указательного пальца чуть сильнее, чем собиралась. В восемнадцать лет, с новым именем можно было позволить себе все что угодно.

Наждачно шурша гравием, Кларисса спускается по ступенькам. Почему она не способна острее переживать Ричардовы так неуместно совпавшие успех ("пророческий, исполненный подлинного страдания голос американской литературы") и упадок ("мы вообще не можем обнаружить у вас Т-лимфоцитов")? Что с ней? Она любит Ричарда, она постоянно думает о нем, но этот летний день она любит все-таки немножко больше. Она любит Десятую улицу по утрам. Иногда она чувствует себя бесстыжей вдовой, которая, обесцветив волосы пергидролем, под прикрытием траурной вуали высматривает перспективных женихов на мужниных поминках. Из них троих — Луи, Ричард, Кларисса — она всегда была самой циничной и наиболее склонной к романтическим авантюрам. Она терпит подтрунивания по этому поводу уже более тридцати лет. Для себя она давно решила отказаться от борьбы и извлекать максимум удовольствия из своих недисциплинированных, чувственных эскапад, которые, по замечанию Ричарда, сильно смахивают на недобрые и вместе с тем полные неподдельного обожания реакции не по летам развитого, на редкость противного ребенка. Она знает, что поэт типа Ричарда стал бы редактировать это утро, вымарывая случайную уродливость вместе со случайной красотой в поисках экономической и исторической правды, стоящей за здешними старинными кирпичными

таунхаусами[1], угрюмыми архитектурными излишествами епископального собора и сухопарым мужчиной средних лет, выгуливающим джек-рассел-терьера (эти бойкие кривоногие собачки стали вдруг необычайно популярны на Пятой авеню), а она, Кларисса, просто наслаждается видом этих домов, этого собора, этого прохожего с собакой, наслаждается; и все. Это по-детски, она понимает. Слишком некритично. Такая любовь — попробуй она (в ее годы!) признаться в этом прилюдно — поставила бы ее на одну доску с наивными простаками, христианами с акустическими гитарами и женами, отказавшимися от вредных привычек в обмен на свое содержание. И тем не менее она чувствует, что в этой неразборчивой любви есть что-то невероятно глубокое, как если бы все в мире было частью огромного непостижимого плана и каждая вещь носила тайное имя, не поддающееся языковому выражению, но являющееся самой этой вещью, как мы ее видим и чувствуем. Это абсолютное и безусловное восхищение и есть, как она начинает думать, ее душа (смущающее, сентиментальное слово, но как еще это назвать?), та ее составляющая, которая, возможно, переживет распад тела. Кларисса никогда ни с кем этого не обсуждает. Она не щебечет и не захлебывается от восторга. Лишь изредка восклицает что-нибудь по поводу очевидных проявлений прекрасного, и то сохраняя определенную взрослую сдержанность. Красота — шлюха, порой говорит она. Я предпочитаю деньги.

Сегодня вечером она устроит прием. Наполнит комнаты своего дома яствами и цветами, остроумными и влиятельными людьми. Она поможет Ричарду все это пережить, проследит, чтобы он не переутомился, и затем отвезет его на церемонию награждения.

Ожидая зеленого света на пересечении Восьмой улицы с Пятой авеню, Кларисса расправляет плечи. Ага, вот она, думает проходящий мимо Уилли Басс, регулярно встречающий ее по утрам именно на этом перекрестке. Постаревшая красавица, вышедшая в тираж длинноволосая, вызывающе седая хиппи в джинсах, хлопковой мужской рубахе и экзотических (Индия? Центральная Америка?) домашних туфлях на босу ногу. В ней еще сохраняется некоторая сексуальная привлекательность, богемный шарм доброй колдуньи, и все-таки сегодня она скорее являет собой трагическое зрелище, стоя вот так, с прямой спиной, в просторной рубашке и фольклорных туфлях, наперекор земному тяготению; женщина-мамонт, уже по колено в гудроне, сделавшая короткую передышку между безрезультатными попытками высвободиться, большая и гордая, почти бесстрастная, притворяющаяся, что разглядывает нежную траву, призывно зеленеющую на противоположном берегу, хотя вряд ли уже сомневается, что попалась, что, беспомощная и одинокая, останется здесь до утра легкой добычей для голодных шакалов. Наверное, лет двадцать пять назад она была весьма эффектной; наверное, мужики таяли от счастья в ее объятиях. Уилли Басс гордится своим умением читать историю человека по его лицу, своей способностью помнить, что тот, кто сейчас состарился, был когда-то молод. Светофор меняет свет, и он продолжает свой путь.

Кларисса переходит Восьмую улицу, испытывая отчаянную нежность к сломанному телевизору, валяющемуся у края тротуара рядом с

1. Таунхаус — городской особняк, часто с прилегающим садом *(англ.)*. *(Здесь и далее – прим. перев.)*

сиротливой белой туфлей из лакированной кожи, и к тележке уличного торговца с разложенными на ней брокколи, персиками и манго; каждый плод снабжен специальным ценником, испещренным избыточными знаками препинания: "$ 1.49!!", "3 за один доллар!?!", "50 центов за штуку!!!". Впереди, под Триумфальной аркой, устроившись ровно посередине между статуями-близнецами Джорджа Вашингтона — воина и политика (и у того и у другого лица разрушены непогодой), поет старуха в строгом темном платье. Восхищает именно пестрота города, его рваный ритм, его запутанность, его ни на секунду не прекращающаяся жизнь. Да, вы читали историю Манхэттена, вы помните, что когда-то тут был участок дикой природы, купленный за несколько ниток бус, но сегодня в это почти уже невозможно поверить. Кажется, что, если начать копать, обязательно наткнешься на руины другого, более древнего города, потом еще более древнего и так до бесконечности. Под асфальтом и травой парка (она вошла в парк, туда, где, закинув голову, поет старуха) лежат кости погребенных в "земле горшечника", на том самом кладбище для бедняков и бродяг, что вот уже сто лет как покрыли брусчаткой, превратив в Вашингтон-сквер. Под ногами Клариссы кости мертвецов, вокруг какие-то типы шепотом предлагают наркотики (не ей), мимо проносятся три юные негритянки на роликах, и тут же старуха тянет свое монотонное и-и-и-и-и-и-и. Кларисса идет быстро и легко, радуясь своему везению и удобным туфлям (купленным на распродаже в магазине Барни, но тем не менее), по парку, неуничтожимую запущенность которого не замаскируешь никакими покровами травы и цветов, мимо продавцов наркотиков (неужели они действительно убьют тебя в случае чего?), мимо сумасшедших, от которых фортуна (если и была к ним когда-то благосклонна) теперь явно отвернулась. И все-таки она любит этот мир именно потому, что он так груб и непреложен, и все остальные, бедные и богатые, тоже его любят, хотя и не могут объяснить за что. Иначе почему мы так цепляемся за жизнь, как бы плохо нам ни было? Даже если нам еще хуже, чем Ричарду, даже если от нас уже почти ничего не осталось, даже если наши тела — сплошные гнойные язвы, даже если мы гадим под себя. Наверное, дело как раз в этой беспричинной любви. Бетон, гудя, напряженно подрагивает под колесами бесчисленных автомобилей, фонтан выдувает длинные разноцветные ленты, голые по пояс юноши бросают друг другу "фрисби"[1], продавцы (из Перу или Гватемалы) жарят мясо на своих серебристых тележках-жаровнях в облаках едкого, пряного дыма; на залитых солнцем скамейках тихо беседуют, то и дело кивая, старички и старушки; блеют автомобильные гудки, бренчат гитары (вон та нечесаная группа — три мальчика и одна девочка — исполняет "Eight Miles High"[2]); мерцает листва; пегий пес гоняется за голубями; из проезжающей машины доносится "Always love you"[3]; под аркой старуха в черном выводит свое и-и-и-и-и-и.

Кларисса пересекает площадь, чувствуя, как на коже оседает мельчайшая водяная пыль от фонтана, и нос к носу сталкивается с Уолтером Харди. Вот он, мускулистый, в шортах и белой майке с открытыми плечами, атлетическим шагом направляется на пробежку в парк. "Здоро́-

1. Спортивная "летающая тарелка", обладающая свойствами бумеранга.
2. "Восемь миль в высоту" *(англ.)*.
3. "Навеки твой" *(англ.)*.

во", — бросает он с подчеркнуто просторечной интонацией, и они целуются (смущающе-неловкий момент): Уолтер нацеливается на Клариссины губы, а она инстинктивно отстраняется, подставляя щеку, потом, сама себя одернув, поворачивается, но момент упущен, и губы Уолтера касаются лишь уголка ее губ. Я такая чопорная, думает Кларисса, такая старомодная. Чуть не падаю в обморок от красот природы и не могу поцеловать приятеля в губы. Ричард еще тридцать лет назад утверждал, что за ее внешностью маленькой разбойницы на самом деле скрывается патриархальная домохозяйка со всем необходимым набором соответствующих качеств, и в последнее время она с грустью фиксирует все новые и новые подтверждения своей духовной ограниченности и конформизма. Раздражение ее дочери абсолютно объяснимо.

— Рад тебя видеть, — говорит Уолтер.

Кларисса понимает, она, можно сказать, видит, что Уолтер работает сейчас над решением нетривиальной задачи по установлению места ее личной значимости в сложно устроенной социальной иерархии. Да, она литературная героиня, женщина из долгожданного романа почти легендарного писателя, но книга-то провалилась, верно? Несколько коротких рецензий, и все — волны опять сомкнулись. Кларисса, решает Уолтер, как низвергнутая аристократка, интересна, но не влиятельна. Задача решена. Кларисса улыбается.

— С каких это пор ты по субботам в Нью-Йорке? — спрашивает она.

— Мы с Эваном решили никуда не уезжать на эти выходные, — отвечает Уолтер. — От новых лекарств Эвану настолько лучше, что он хочет сегодня пойти потанцевать.

— А это не слишком?

— Я за ним прослежу. Не дам перетрудиться. Просто ему хочется побыть на людях.

— Как ты думаешь, он смог бы добраться до нас вечерком? У нас сегодня прием в честь присуждения Ричарду Карруцеровской премии.

— О! Здорово!

— Ты ведь слышал об этом, правда?

— Конечно.

— Это не ежегодная процедура. У них нет жесткой квоты, как у Нобелевского комитета или еще у кого-нибудь. Они просто присуждают премию, если чье-то творчество становится, ну, как бы неоспоримым культурным явлением.

— Замечательно.

— Да, — говорит она и, помолчав, добавляет: — Последним лауреатом был Эшбери. До него Меррилл, Рич и Мервин.

Широкое детское лицо Уолтера мрачнеет. Может быть, его озадачили имена? — недоумевает Кларисса. Или это зависть? Неужели он тоже претендует на такую честь?

— Прости, что не предупредила заранее, — говорит Кларисса. — Я думала, тебя не будет в городе. Ведь вы с Эваном всегда куда-нибудь уезжаете на выходные.

Уолтер заверяет, что непременно заглянет и постарается привести Эвана, если, конечно, тот не предпочтет поберечь силы для танцев. Кларисса понимает, что и Ричард, и Салли, узнав, кого она пригласила, придут в ярость. Трудно найти что-либо менее загадочное, чем стойкая

неприязнь, которую большинство людей испытывают к Уолтеру Харди, продолжающему в свои сорок шесть расхаживать в бейсболках и кроссовках; загребающему непотребные деньги на сочинительстве бульварных романов о встречах и разлуках идеально сложенных юношей; способному ночь напролет танцевать под ресторанную музычку; счастливому и неутомимому, как немецкая овчарка, приносящая палку. В Челси и Гринич-Виллидж часто видишь мужчин этого типа. Сколько бы им ни было — тридцать, сорок, за сорок, — они неизменно бодры, уверены в себе, всегда в отличной спортивной форме; всем своим видом они дают понять, что никогда не были странными детьми, что их никто никогда не дразнил и не презирал. По мнению Ричарда, такие вечно юные гомосексуалисты компрометируют дело в гораздо большей степени, чем совратители малолетних, не говоря уже о том, что в интересе Уолтера к славе, моде, ресторанам нет и тени взрослой иронии или цинизма, нет даже отдаленного намека на глубину. Но Клариссе такая простодушная ненасытность как раз и нравится. За что мы любим детей? В частности, за то, что они живут за пределами мира иронии и цинизма. Что ужасного в стремлении мужчины продлить свою молодость, в желании наслаждаться жизнью? И вообще, нельзя сказать, что Уолтер просто продался. Нет, на самом деле он делает максимум того, на что способен: его книги полны любви и жертвенности, мужества перед лицом тяжелых испытаний — у такого рода литературы наверняка должен быть свой круг благодарных читателей. Уолтер всегда участвует в благотворительных вечерах и подписывает письма протеста; его преувеличенно восторженные рекламные отзывы регулярно украшают обложки книг менее именитых авторов. Он добросовестно и преданно заботится об Эване. Сегодня, думает Кларисса, в людях главным образом ценишь доброту и верность. Остроумие и интеллектуальная глубина, все эти разнообразные проявления гениальности рано или поздно утомляют. И она отказывается разлюбить откровенную мелкость Уолтера Харди, несмотря на фырканье Салли и раздражение Ричарда, который даже полюбопытствовал как-то, не связано ли это с поверхностностью и недалекостью самой Клариссы.

— Отлично, — говорит Кларисса. — Адрес ты помнишь. В пять часов.

— Договорились.

— Награждение в восемь. Но мы хотим всех собрать не после, а до. Ричарду нельзя поздно ложиться.

— Понятно. Значит, в пять. До скорого.

Уолтер сжимает Клариссину руку и следует дальше — упругим, энергичным шагом, призванным продемонстрировать его витальную силу. Это жестокая шутка на самом деле — пригласить Уолтера на чествование Ричарда, но, в конце концов, Уолтер тоже жив нынешним июньским утром, и он страшно обидится, если узнает (а он обязательно узнает), что Кларисса разговаривала с ним в этот день вечеринки и умышленно не упомянула о приеме. Ветер шевелит листву, обнажая ее яркую серебристо-седую изнанку, и Клариссе вдруг безумно — ей даже самой странно, насколько — хочется, чтобы прямо сейчас рядом с ней стоял Ричард, не сегодняшний Ричард, а тот, каким он был десять лет назад: Ричард бесстрашный и неутомимый собеседник, Ричард-зануда. Ей хочется спора, который они бы обязательно затеяли по поводу Уолтера.

Пока Ричард не заболел, они всегда спорили. Ричарда всерьез занимали вопросы добра и зла, и за все двадцать лет он в общем-то так и не изменил своего мнения о том, что решение Клариссы жить с Салли если и не является ежедневной манифестацией ее глубокой внутренней испорченности, то, уж во всяком случае, свидетельствует о ее слабости и бросает тень (впрочем, он никогда бы не сказал этого прямо) на репутацию женщин в целом — ведь Ричард давно уж постановил, что Кларисса в ответе не только за саму себя, но за весь женский пол вместе со всеми его достоинствами и недостатками. Ричард всегда был самым непреклонным и самым противным Клариссиным оппонентом, ее лучшим другом, и, оставайся он таким, как прежде, не разрушенным болезнью, они бы и в самом деле могли шагать сейчас рядом, рассуждая об Уолтере Харди и погоне за вечной молодостью или о том, как голубые с годами начинают подражать подросткам, изводившим их в старших классах. Тот, прежний Ричард мог бы полчаса, а то и дольше анализировать замысел чернокожего художника, намалевавшего мелом на асфальте копию боттичеллевской Венеры, а увидев подхваченный ветром целлофановый пакет, медузообразно зыбящийся на фоне белесого неба, начать разглагольствовать о развитии химии. Он бы придумал целую историю о том, как этот пакет (в котором когда-то лежали чипсы или, допустим, перезрелые бананы и который, выходя из супермаркета, неосмотрительно выбросила замороченная мамаша, со всех сторон облепленная ссорящимися детьми) сдует в Гудзон и унесет в океан и морская черепаха, существо, которому природой назначено жить сотни лет, по ошибке примет его за медузу, проглотит и умрет. С рассказа о черепахе тот, прежний Ричард без труда перескочил бы прямо к Салли и подчеркнуто формальным тоном осведомился о ее здоровье и успехах. У него вошло в привычку спрашивать про Салли сразу после своих вдохновенных импровизаций, словно Салли (страдающая, стойкая, тонкая и глубокая Салли) была какой-то безопасной гаванью, совершенно заурядной и безвредной, чем-то вроде уютного домика на тихой улице или надежной качественной автомашины. Ричард никогда не созна́ется в своей нелюбви, но и никогда не переменится к ней, никогда; ни за что не отречется от своей убежденности, что Кларисса превратилась в душе в обывательницу, — и это несмотря на то, что ни она, ни Салли не скрывали и не скрывают своих отношений, несмотря на то, что Салли верная и умная женщина, продюсер общественного телевидения, господи боже ты мой, да какие же еще обязанности ей следует взвалить на свои плечи, насколько меньше нужно зарабатывать? А талантливые, абсолютно некоммерческие книги, которые Кларисса пробивает наряду с более выгодными проектами, без которых издательство бы просто рухнуло?! А ее политические взгляды, ее работа с PWAs[1]?! Всего этого он просто не замечает!

Переходя Хаустон-стрит, Кларисса задумывается, не купить ли что-нибудь Эвану в связи с его предположительно наметившимся выздоровлением. Только не цветы, они и для покойников-то не очень хороши, а дарить их больным — просто кошмар! Но что тогда? В магазинах Сохо сплошные вечерние наряды, ювелирные украшения и "бидермейер"[2], ничего подходящего для самолюбивого молодого человека с интел-

1. PWAs (Persons with AIDS) — носители ВИЧ *(англ.)*.
2. Стилевое направление в искусстве.

лектуальными запросами, который с помощью батареи лекарств (или да, или нет) протянет дольше обычного. Что вообще можно подарить? Проходя мимо магазинной витрины, Кларисса подумывает о покупке платья для Джулии; как потрясающе смотрелось бы на ней вон то коротенькое черное, с бретельками, как у Анны Маньяни, но Джулия не носит платьев, упорно предпочитая проводить юность — краткий период, когда можно одеваться как угодно, — расхаживая в мужских футболках и грубых башмаках размером с зольники. (Почему ее дочь так мало рассказывает ей о себе? Куда девалось кольцо, которое Кларисса подарила ей на восемнадцатилетие?) Вот неплохой книжный магазинчик на Спринг-стрит. Может, купить Эвану книгу? В витрине выставлена одна (всего одна!) Клариссина (английский детектив; с какими боями ей удалось отстоять тираж в десять тысяч и как жалко она теперь смотрится: словно никто не надеется реализовать и половины) рядом с латиноамериканской сагой, право на публикацию, которой Кларисса проиграла более крупному издательству —им, кстати, едва ли удастся на ней заработать, потому что по таинственным причинам их издательство уважают, но не любят. Еще есть новая биография Роберта Мэплторпа и стихи Луиса Глюка, нет, все не то. Эти книги одновременно какие-то слишком неконкретные и слишком специальные. Хочется подарить ему книгу о его собственной жизни, книгу, которая бы помогла ему разобраться, откуда он взялся и где находится, книгу, дающую силы меняться. Не явишься же со сплетней о знаменитости! Или с фантазиями озлобившегося английского романиста! Или с историей семи сестер из Чили, как бы красиво она ни была написана. А сборник стихов Эван раскроет с такой же вероятностью, с какой станет расписывать фарфоровые тарелки.

Нет, похоже, мир вещей не может подарить утешение, а Кларисса сильно опасается, что искусство, даже величайшее (даже три Ричардовых сборника поэзии и его единственный неудобочитаемый роман), все-таки принадлежит к миру вещей. Кларисса стоит перед витриной книжного магазина, и вдруг на нее наплывает старое воспоминание: ветка трется листьями о стекло, а где-то (внизу?) начинается тихая музыка, еле слышный стон джазбанда на проигрывателе. Это не самое первое ее воспоминание (там улитка, ползущая по краю тротуара) и даже не второе (мамины соломенные туфли или, наоборот, это первое, а то — второе), но именно в этом есть что-то невероятно значимое и глубокое, почти чудесно уютное и обнадеживающее. Наверное, она в Висконсине, в одном из тех домов, что родители снимали на лето (чуть ли не каждый сезон новый, так как мать всегда обнаруживала в предыдущем какие-нибудь недостатки, превращающие его в тему для очередного сюжета из ее бесконечной эпопеи о Скорбном Странствии Семьи Воган по долинам Висконсина). Клариссе, видимо, года три-четыре; она в доме, в который никогда уже не вернется и с которым у нее не связано больше никаких воспоминаний, только вот это, абсолютно четкое и живое, сохранившееся в памяти лучше многих вчерашних событий: ветка, хлопающая листьями по стеклу, и первые звуки духовых — как будто возникновение музыки каким-то образом связано с деревом, потревоженным ветром. Наверное, именно с этого мгновения начинается ее бытие в мире; наверное, именно в этот момент

она начала понимать обещания, подразумеваемые миропорядком, превышающим наши представления о счастье, хотя и включающим его наряду со всем прочим. Та ветка и та музыка намного важнее для нее всех этих книг на витрине. Ей хотелось бы подарить Эвану и самой себе книгу, обладающую тем же качеством, что и это воспоминание. Она стоит, разглядывая книги и свое отражение в стекле (она уже не хорошенькая, но все еще довольно красивая — когда же, интересно, начнут появляться первые признаки старости: морщины, нездоровая худоба, увядшие губы?), и идет дальше, досадуя, что не может купить Джулии то миленькое черное платьице, поскольку ее дочь, находясь в идеологическом плену у крайне сомнительной особы, настаивает на футболках и военных башмаках. Невозможно не уважать Мэри Кралл за ее готовность существовать на грани нищеты, за ее бесстрашные стычки с полицией, за ее страстные лекции в Нью-Йоркском университете о жалком маскараде под названием пол — она просто не оставляет вам другого выбора. Ты честно стараешься ее полюбить, но она слишком деспотична, слишком интеллектуально и морально возбуждена, слишком безжалостна в бесконечной демонстрации своей правоты, колючей, как острые края кожаной куртки. Кларисса не сомневается, что Мэри презирает ее за любовь к комфорту и странную (она, конечно, считает это странным) лесбийскую ориентацию. Когда к тебе относятся как к врагу, устаешь — просто в силу возраста и потому, что уже невозможно одеваться слишком экстравагантно. Хочется заорать на нее, чтобы она наконец поняла, что все это не так уж важно; хочется, чтобы она хотя бы несколько дней побыла в твоей шкуре, узнала твои тревоги и заботы, твой безымянный страх. Кларисса чувствует — она з н а е т, — что они с Мэри Кралл страдают от одной и той же неизлечимой болезни, некоего комплекса душевной сверхгигиены, и, повернись диск еще на пол-оборота, могли бы стать подругами, но Мэри пришла за ее дочерью, и Кларисса, сидя в своей комфортабельной квартире, ненавидит ее так же, как всякий папаша-республиканец на ее месте. Клариссиному отцу, такому нежному и тонкому, что он чуть ли не просвечивал, нравились женщины в коротеньких черных платьицах. Он сломался; он отказался от своих принципов, как часто отказывался от спора просто потому, что проще было уступить. Впереди, на Макдугал, снимают кино — там обычная неразбериха: грузовики с оборудованием, трейлеры, белые огни юпитеров. Жизнь продолжается; снимают кино; мальчик-пуэрториканец серебристым шестом раскрывает с тугим хлопком тент уличного кафе. Жизнь продолжается, и ты еще здесь. И ты благодарна. Стараешься быть благодарной.

Кларисса толкает вечно заедающую дверь цветочного магазина и входит. Вот она, высокая статная женщина, в царстве роз и гиацинтов, мшистых низких корзин с марантой и нежных орхидей, подрагивающих на тонких стебельках.

— Добрый день, — приветствует ее Барбара, работающая в магазине уже много лет.

Потом, после паузы, предлагает Клариссе щеку для поцелуя.

— Добрый день, — отвечает Кларисса.

Она касается губами кожи Барбары и вдруг чувствует, что это мгновение совершенно. Она стоит в неярко освещенном, приятно прохлад-

ном магазинчике, торжественном и роскошном, как храм, оглядывая свисающие с потолка сухие букеты и ворох разноцветных лент на задней стене. Да, существовала та ветка, хлопающая по стеклу, и потом еще одна — Клариссе было, наверное, лет пять-шесть — в окне спальни, ветка с красными листьями, и она помнит, что уже тогда, глядя на эту ветку, вспоминала ту, первую, связанную с музыкой, приплывшей откуда-то снизу. Она прекрасно помнит, что любила эту осеннюю ветку именно за то, что она напоминала ей о первой, хлопающей по стеклу дома, в который она уже никогда не вернется и о котором ничего больше не помнит. Теперь она стоит в цветочном магазине на фоне темно-розовых маков на высоких волосатых стеблях. Ее мать, державшая в ридикюле коробочку белоснежных мятных леденцов, поджимала губы и кокетливо-восхищенным тоном называла Клариссу сумасшедшей девчонкой.

— Как дела? — спрашивает Барбара.

— Прекрасно, лучше не бывает, — отвечает Кларисса. — Сегодня у нас небольшой прием — нашему другу присудили на днях очень почетную литературную премию.

— Пулицеровскую?

— Нет. Карруцеровскую.

Барбара делает озадаченную мину, которая, по-видимому, призвана изобразить улыбку. Барбаре около сорока. Это бледная полная женщина, приехавшая в Нью-Йорк петь в опере. Глядя на ее лицо — квадратная челюсть, суровые невыразительные глаза, — невольно проникаешься сознанием того, что и сто лет назад люди выглядели примерно так же.

— У нас сейчас не очень богатый выбор, — говорит она. — На этой неделе прошло пятьдесят свадеб.

— Да мне не нужно ничего особенного, — отвечает Кларисса. — Просто пару букетов, все равно каких.

По непонятной причине Кларисса чувствует себя виноватой перед Барбарой за недостаток дружеского участия, хотя их общение — это исключительно общение покупательницы и продавщицы. Если ей нужны цветы, Кларисса всегда заходит сюда, а год назад, когда у Барбары заподозрили рак груди, даже послала ей открытку. Оперная карьера у Барбары не сложилась; она кое-как перебивается на свою почасовую зарплату (снимает квартиру, может быть с ванной в кухне) и на сегодняшний день избежала угрозы рака. На мгновение над розами и лилиями возникает призрак Мэри Кралл, готовой ужаснуться тому, на что Кларисса собирается выбросить деньги.

— У нас есть красивые гортензии, — говорит Барбара.

— Давайте посмотрим.

Кларисса проходит в ту часть магазина, где работает рефрижератор, и перебирает цветы, вытягиваемые Барбарой из специальных пластмассовых контейнеров. С цветов капает вода. В девятнадцатом веке Барбара была бы фермершей, тихой и неприметной, хмуро копающейся в саду. Кларисса выбирает пионы, звездчатые лилии, чайные розы, отвергает гортензии (о, это чувство вины, наверное, ей от него уже никогда не избавиться), разглядывает ирисы (в ирисах есть что-то немного устаревшее), когда вдруг с улицы доносится жуткий грохот.

— Это еще что такое? — удивленно восклицает Барбара.

Они с Клариссой подходят к окну.

— Наверное, у киношников что-то взорвалось.

— Наверное. Они здесь с самого утра снимают.

— А что именно?

— Не знаю, — отвечает Барбара и с охапкой цветов в руках отворачивается от окна, воспроизводя высокоморальную и немного старушечью пластику своего призрачного двойника прошлого века, который вот так же отвернулся бы от тарахтящего мимо экипажа, набитого нарядно одетыми жителями отдаленного городка, выбравшимися на пикник. Кларисса остается у окна, разглядывая скопление техники. Вдруг дверь одного из трейлеров распахивается, и из нее высовывается знаменитая женская голова. Она далеко и видна только в профиль, как на монете, но Кларисса не сомневается, хотя и не может сразу точно определить, кто это (Мерил Стрип? Ванесса Редгрейв?), что перед ней кинозвезда. Это чувствуется по особой исходящей от нее эманации царственной уверенности и по тому, с какой готовностью кто-то из ассистентов объясняет ей (беззвучно для Клариссы) причину шума. Голова быстро исчезает, дверь трейлера захлопывается, но в воздухе остается безошибочное ощущение продолжающегося надзора, как если бы ангел на мгновение коснулся сандалией поверхности нашей планеты, поинтересовался, все ли в порядке, и, получив утвердительный ответ, со скептическим видом вернулся на свое место в небесном эфире, напомнив смертным, что им лишь отчасти доверяют управление земными делами и что никакая оплошность впредь не пройдет незамеченной.

Миссис Вулф

Миссис Дэллоуэй сказала, что сама купит цветы[1].

Пригород Лондона. 1923 год.

Вирджиния просыпается. Да, конечно, можно начать не с солдат, марширующих с венками по Уайтхоллу, а с того, как Кларисса июньским утром отправляется за цветами. Но хорошо ли это? Не слишком ли банально? Вирджиния не шевелясь лежит в постели и снова проваливается в сон, причем так быстро, что даже не успевает этого осознать. Просто кажется вдруг, что она не в своей комнате, а в парке, причем особенном парке, каком-то идеально зеленом — в платоновском смысле одновременно уютном и таинственном, — где есть старушка в платке, дремлющая на растрескавшейся скамейке, и тут же рядом что-то еще: не злое, не доброе, древнее и живое, вечно длящееся и потому всегда побеждающее, то, что объединяет зеленые просторы ферм и лугов, лесов и парков. Бестелесная Вирджиния идет, точнее, плывет по парку перышком чистого постижения. Вот ровные ряды пионов и лилий, вот гравийные дорожки, обсаженные по краям чайными розами. Отполированная бессчетными дождями и ветрами каменная дева задумчиво глядится в прозрачную воду пруда. Вирджиния скользит вперед, как на воздушной подушке, и вдруг отчетливо понимает, что под этим парком расположен другой, парк подземного мира, еще более восхитительный

1. Здесь и в дальнейшем цитаты из романа Вирджинии Вулф "Миссис Дэллоуэй" приводятся в переводе Е. Суриц по изданию: *Вирджиния Вулф*. Избранное. М., 1996.

и загадочный, он корень, из которого вырастают эти газоны и аллеи. Он подлинная идея парка, и красота далеко не единственная его особенность. Теперь Вирджиния видит людей: вот китаец, наклонившись, поднимает что-то с травы, вот маленькая девочка замерла в ожидании. Впереди на свежевскопанном пятачке поет женщина.

Вирджиния снова просыпается. Она в своей спальне в Хогарт-хаусе. Комната тонет в седом, приглушенно-стальном полумраке; лужицы бледно-серого света, переливаясь, дрожат на одеяле, серебристые полосы колеблются на зеленых стенах. Ей снился парк и строка для новой книги. Какая? Цветы, что-то связанное с цветами. Или с парком? Кажется, кто-то пел? Нет, уже не вспомнить, да и не важно, потому что, хотя сами слова ушли, то, что было за ними, осталось. Вирджиния знает, что сейчас встанет и будет писать.

Она идет в ванную. Леонард, конечно, уже на ногах. Скорее всего, уже работает. Вирджиния умывается. Она не смотрится в овальное зеркало, висящее над раковиной, не позволяет себе смотреться. Это опасно — иногда в зеркале можно увидеть темное сгущение воздуха, повторяющее форму ее тела, некое существо с маленькими поросячьими глазками и влажным дыханием, стоящее у нее за спиной. Вирджиния умывается и не смотрит, только не сегодня, когда ее ждет работа и нужно войти в нее, как она могла бы, спустившись по лестнице, войти в залу, где уже начался прием, искрящийся остроумием и изяществом, но не просто остроумием и изяществом, а чем-то бóльшим — неземным и золотистым, на чем лежит отблеск некой глубинной радости, сверкания самой жизни, между тем как шелка шуршат о натертый паркет и гости под музыку шепчут друг другу свои секреты. Она, Вирджиния, чувствует себя юной девушкой в новом платье, свежей и полной надежд, которой предстоит вот-вот появиться на верху лестницы. Нет, сегодня она не станет смотреться в зеркало. Вирджиния берет полотенце.

Выйдя из ванной, она, в бледно-голубом халате, спускается в сумеречную тишину холла. Здесь еще ночь. Хогарт-хаус вообще ночной, несмотря на вечно разбросанные бумаги и книги, яркие диванные подушки и персидские ковры. Не то чтобы он был темным сам по себе, но чувствуется, что темнота где-то рядом, даже тогда, когда тусклое утреннее солнце пробивается сквозь шторы и по Парадайз-роуд громыхают экипажи и автомобили.

В столовой Вирджиния наливает себе кофе, но на кухню к Нелли не идет, слишком велика вероятность нарваться на Неллины жалобы и отчеты о покупках. Нет, ей нужно работать. Может получиться удачный день, если его не спугнуть. Стараясь не расплескать кофе, она спускается в типографию. Леонард сидит за столом, вычитывая гранки. Ральфа и Марджори еще нет.

Леонард поднимает на нее взгляд, исполненный особой суровости, с какой он всегда работает над корректурой. Это то самое выражение, которому она абсолютно доверяет и которого боится: пылающие темные глаза под кустистыми бровями, опущенные уголки рта; выражение лица человека, чей суд строг, но никоим образом не поспешен или мелочен, — нахмуренность божества, всеведущего и усталого, надеющегося на лучшее и в то же время прекрасно знающего, чего можно ожидать от рóда человеческого. Именно с таким выражением он принимается

за работу над любым текстом, в том числе — а может быть, даже в особенности — над ее собственным.

Но уже в следующий миг его взор теплеет, превращается в более мягкий и добрый взгляд мужа, самоотверженно ухаживавшего за ней в один из самых тяжких периодов ее болезни, не требующего от нее слишком многого и с переменным успехом впихивающего в нее по утрам стакан молока.

— Доброе утро, — говорит она.

— Доброе утро. Как сон?

К а к с о н, спрашивает Леонард, словно сон не процесс, а существо, которое может вести себя по-разному и быть то более, то менее покладистым.

— Сон был бессобытийным, — отвечает Вирджиния. — Это Том делал?

— Да.

— Ну и как?

Леонард снова мрачнеет:

— Одну ошибку я уже нашел. На первых же двух страницах.

— Одна ошибка в начале еще ни о чем не говорит. Тебе не кажется, что ты как-то слишком раздражен для утра?

— Ты завтракала? — спрашивает он.

— Да.

— Врешь.

— Я пью кофе со сливками. Этого достаточно.

— Абсолютно недостаточно. Я попрошу Нелли принести тебе булочку и фрукты.

— Если по твоей милости ко мне ворвется Нелли, я за себя не ручаюсь.

— Тебе обязательно нужно поесть, — говорит он. — Хотя бы немного.

— Я поем. Попозже. Сейчас я сажусь писать.

Какое-то мгновение он колеблется, затем кивает. Ее работа — это святое. Но то, что Вирджиния отказывается от еды, плохой признак.

— Учти, от обеда тебе не отвертеться, — говорит он. — Нормального обеда: с супом, мясом и всем прочим. Сопротивление бесполезно.

— Я пообедаю, — говорит она резко, но беззлобно.

Она стоит перед ним высокая, худая, потрясающая в своем халате, с чашкой дымящегося кофе в руке. Она до сих пор его поражает иногда. Вполне возможно, что она самая умная женщина в Англии. Не исключено, что ее книги будут читать еще много веков. Он искренне верит в это. И она его жена. Это она, Вирджиния Стивен, в белом платье, высокая, удивительная, словно сошедшая с картины Рембрандта или Веласкеса, появилась двадцать лет назад в кембриджской комнате своего брата и вот стоит сейчас перед ним. Она сильно сдала за последний год, как будто у нее из-под кожи выкачали воздух. Стала костлявой и изможденной. Похожей на статую из пористого светло-серого мрамора. Она по-прежнему царственна, грациозна, окружена особым лунным сиянием, но уже не красива.

— Ладно, — говорит он, — буду трудиться дальше.

Она крадучись, чтобы не привлечь внимание Нелли (откуда в ней этот комплекс вины перед прислугой, откуда это смущение?), поднимается к себе. Входит в кабинет, бесшумно закрывает за собой дверь. Уф, кажется, пронесло. Она раздвигает шторы, за которыми мирно почи-

вает, как бы сам себе снясь, респектабельный Ричмонд. Цветы ухожены, живые изгороди подстрижены, ставни подкрашены. За жалюзи соседней виллы из красного кирпича продолжается невидимая жизнь ее обитателей, с которыми она так и не познакомилась. Ей чудятся тусклые комнаты, легкий запах тушеной пищи. Она отворачивается от окна. Если получится сохранить теперешнюю ясность, если удержаться хотя бы на шестидесяти килограммах, возможно, удастся уговорить Леонарда вернуться в Лондон. Многолетнее лечение тишиной и покоем среди клумб с цветущим шпорником и красных пригородных вилл будет признано успешным, а ее состояние удовлетворительным и дающим право на возвращение к городской жизни. Да, она пообедает. Ей следовало позавтракать, но это привело бы к неизбежному и совершенно недопустимому контакту с настроением Нелли. Примерно час она поработает, потом поест. Нежелание есть — это порок, своего рода наркотик: когда у нее пусто в желудке, она чувствует себя легкой и стремительной, готовой к бою. Она допивает кофе, ставит чашку на стол, потягивается. Это совершенно особый момент: не сама работа, а настройка, приготовление к работе. Возможности безграничны, впереди — целые часы. Сознание улавливает некий бессловесный гул. Этим утром, просеяв грязь и песок, она, может быть, доберется до золота. Она чувствует присутствие в себе чего-то неопределимого, как бы себя внутреннюю или, вернее, себя параллельную, более чистую. Будь она верующей, она бы назвала это душой. Во всяком случае, это не просто интеллект, или сумма чувств, или даже жизненный опыт, хотя и связано со всем этим, пронизывает все, как сверкающие тяжелые струи расплавленного металла. Это та внутренняя сила, которой открыты живительные тайны мироздания, потому что она соприродна им, и в удачные дни Вирджиния работает как бы под диктовку этой силы. Писать в таком состоянии — самое большое счастье, какое ей ведомо, но, увы, это состояние приходит и уходит без предупреждения. Бывает, что она берет ручку и эта сила буквально ведет ее по странице; а бывает, что она остается сама с собой, обыкновенной женщиной в домашнем халате перед чистым листом бумаги, испуганная и растерянная, обладающая определенными техническими навыками, но абсолютно не знающая, как и с чего начать.

Она берет ручку.

Миссис Дэллоуэй сказала, что сама купит цветы.

Миссис Браун

Миссис Дэллоуэй сказала, что сама купит цветы.

Люси и так с ног сбилась. Надо двери с петель снимать: придут от Рамплъмайера. И вдобавок, думала Кларисса Дэллоуэй, утро какое свежее, будто нарочно приготовлено для детишек на пляже.

Лос-Анджелес. 1949 год.

Лора́ Браун пытается выпасть из своей жизни. Нет, не совсем так, скорее, она пытается вернуться к себе, получив доступ в параллельный ми́р. Она кладет книгу обложкой вверх себе на грудь. Уже сей-

час ее спальня (точнее, их спальня) кажется ей не такой пустой и чуть более реальной, потому что литературная героиня по имени миссис Дэллоуэй отправилась за цветами. Лора бросает взгляд на часы, стоящие на ночном столике. Почти половина восьмого. Как ее угораздило купить эти уродливые часы с квадратным зеленым циферблатом в прямоугольном черном бакелитовом саркофаге? Какая глупость! И как ей не стыдно сейчас читать! Ведь сегодня день рождения Дэна! Вместо того чтобы валяться в постели, ей давно бы следовало принять душ, одеться, приготовить Дэну и Ричи завтрак. Она слышит, как внизу Дэн сам что-то готовит, возится с Ричи. Ей давно нужно было спуститься к ним, не так ли? В новом халате она должна была бы стоять сейчас у плиты, поддерживая веселую, непринужденную беседу. Но вышло так, что, когда несколько минут назад она разлепила глаза (в восьмом часу!) еще в полусне, в этом подобии мерцающего вдали летательного аппарата, равномерно бухающего, как механическое сердце, все слышнее и слышнее, то почувствовала себя ужасно гадко и неприютно — знакомое зябкое ощущение, не предвещающее ничего хорошего. Нет, сегодняшний день не будет легким. Ей опять придется преодолевать неверие в свои силы и в реальность этого дома, и не случайно поэтому, взглянув на новую книгу, лежащую поверх той, что она дочитала вчера, она потянулась к ней почти инстинктивно, как если бы чтение было первоочередным делом дня, единственным адекватным способом перехода от сна к исполнению долга. Она беременна и поэтому может позволить себе определенные слабости. Например, читать сколько вздумается, валяться в постели, плакать и раздражаться без повода.

Она не приготовила завтрак, зато она испечет роскошный праздничный торт, отутюжит самую красивую скатерть, поставит в центр стола огромный букет цветов (роз?), а вокруг разложит подарки. Она искупит свою вину.

Сейчас она прочтет еще одну страничку. Всего одну — просто чтобы прийти в себя, — и сразу встанет.

Как хорошо! Будто окунаешься! Так бывало всегда, когда под слабенький писк петель, который у нее и сейчас в ушах, она растворяла в Бортоне стеклянные двери террасы и окуналась в воздух. Свежий, тихий, не то что сейчас, конечно, ранний, утренний воздух; как шлепок волны; шепоток волны; чистый, знобящий и (для восемнадцатилетней девчонки) полный сюрпризов; и она ждала у растворенной двери: что-то вот-вот случится; она смотрела на цветы, деревья, дым оплетал их, вокруг петляли грачи; а она стояла, смотрела, пока Питер Уолш не сказал: "Мечтаете среди овощей!" Так, кажется? "Мне люди нравятся больше капусты". Так, кажется? Он сказал это, вероятно, после завтрака, когда она вышла на террасу. Питер Уолш. На днях он вернется из Индии, в июне, в июне, она забыла, когда именно, у него такие скучные письма; это слова его запоминаются; и глаза; перочинный ножик, улыбка, брюзжанье и, когда столько вещей безвозвратно ушло – до чего же странно! – кое-какие фразы, например про капусту.

Она глубоко вздыхает. Как же это красиво! Насколько же это лучше, чем... да почти все на самом деле. Будь мир другим, она бы только и делала, что читала. Но в нынешнем сумасшедшем мире нет места для лени. Слишком многое было поставлено на карту, слишком большая

цена заплачена, слишком много жизней отдано. Всего пять лет назад думали, что Дэн тоже погиб под Анцио, и, когда два дня спустя выяснилось, что погиб не он, а какой-то несчастный мальчик из Аркадии (его полный тезка), возникло чувство, что он воскрес. Казалось, что он, такой же добрый и открытый, как прежде, все так же пахнущий самим собой, вернулся из царства мертвых (все слышали тогда эти жуткие рассказы об Италии, Сайпане и Окинаве, о японках, убивавших собственных детей и кончавших с собой, лишь бы не попасть в плен), и, когда он вернулся наконец в родную Калифорнию, его встречали с еще бóльшим воодушевлением, чем просто героя. Он (по словам его собственной встревоженной матери) мог заполучить тогда любую самую популярную городскую красотку, любую жизнерадостную девушку, но из-за какого-то смутного и, возможно, болезненного душевного выверта начал ухаживать за старшей сестрой своего лучшего друга, поцеловал ее и в конце концов сделал ей предложение. Его избранница была запойной читательницей с несколько чужеземной внешностью, римским носом и темными, близко посаженными глазами. Ее никто никогда не домогался и о ней никто никогда не заботился; обычно ее просто оставляли одну — читать. Могла ли она ответить "нет"? Могла ли отвергнуть красивого, доброго парня, почти члена семьи, воскресшего из мертвых?

И вот из Лоры Зельски, нелюдимого книжного червя, она превратилась в Лору Браун.

Одну страничку, решает она, всего одну. Она еще не готова; действия, которые ей предстоят (надеть халат, причесаться, выйти на кухню) по-прежнему кажутся слишком призрачными, слишком странными. Она еще минутку полежит в постели. Она просто подарит себе еще немного времени. Она чувствует, как в груди нарастает особое чувство, будто накатившая волна мягко подхватывает ее, выброшенную на мель обитательницу моря, и из мира сокрушающей силы тяжести возвращает в родную стихию, вздымающуюся и опадающую соленую воду, в сверкающую невесомость.

Она застыла на тротуаре, пережидая фургон. Прелестная женщина, подумал про нее Скруп Певис (он ее знал, как знаешь тех, кто живет рядом с тобой в Вестминстере); чем-то, пожалуй, похожа на птичку; на сойку; сине-зеленая, легонькая, живая, хоть ей уже за пятьдесят и после болезни она почти совсем поседела. Не заметив его, очень прямая, она стояла у перехода, и лицо ее чуть напряглось.

Потому что, когда проживешь в Вестминстере – сколько? уже больше двадцати лет, – даже посреди грохота улицы или проснувшись среди ночи, да, положительно – ловишь это особенное замирание, неописуемую, томящую тишину (но, может быть, все у нее из-за сердца, из-за последствий, говорят, инфлюэнцы) перед самым ударом Биг-Бена. Вот! Гудит. Сперва мелодично – вступление; потом непреложно – час. Свинцовые круги побежали по воздуху. Какие же мы все дураки, думала она, переходя Виктория-стрит. Господи, и за что все это так любишь, так видишь и постоянно сочиняешь, городишь, ломаешь, ежесекундно строишь опять; но и самые невозможные пугала, обиженные судьбой, которые сидят у порога, совершенно отпетые, заняты тем же; и поэтому-то, бесспорно, их не берут никакие постановления парламента: они любят жизнь. Взгляды прохожих, качание, шорох, шелест; грохот, клекот, рев автобусов и машин;

шарканье ходячих реклам; духовой оркестр, стон шарманки и поверх всего странно тоненький визг аэроплана – вот что она так любит: жизнь; Лондон; вот эту секунду июня.

Как, недоумевает Лора, мог человек, написавший такое, а главное, почувствовавший такое, решиться на самоубийство? Что же это происходит с людьми? Собравшись с духом, как если бы она готовилась нырнуть в ледяную воду, Лора захлопывает и кладет книгу на ночной столик. Разве она не любит сына или мужа? Конечно любит. Сейчас она встанет и будет веселой.

По крайней мере, думает она, круг ее чтения — не какие-нибудь детективы или любовные романы. По крайней мере, она развивает свой интеллект. Сейчас она читает Вирджинию Вулф, подряд, книгу за книгой, и потрясена этой женщиной, ее блеском, ее своеобразием, ее бездонной печалью и тем, что, несмотря на свой дар, она все-таки положила камень в карман пальто и вошла в реку. Лоре нравится думать (это один из ее самых больших секретов), что и в ней самой тоже есть искра незаурядности, толика величия, хотя она сознает, что подобные сладкие подозрения как некие маленькие бутоны живут чуть ли не в каждом человеке, живут и так и умирают не раскрывшись. Толкая тележку в супермаркете или сидя под феном в парикмахерской, она спрашивает себя, а не думают ли и все другие женщины примерно то же самое: вот великая душа, познавшая скорби и радости, вот женщина, которой полагалось бы находиться совсем не здесь, добровольно занимается такими обыденными и, в сущности, такими дурацкими вещами: выбирает помидоры, сушит волосы в парикмахерской, ибо в этом ее долг и творчество. Потому что мир устоял, война закончилась, и наша задача — заводить семьи, рожать и растить детей, создавать не просто книги или картины, а новую, гармоничную вселенную, в которой детям должна быть обеспечена безопасность (если не счастье), а мужчинам, пережившим немыслимые ужасы, сражавшимся храбро и умело, — светлые гостиные, запах духов, крахмальные скатерти, салфетки.

Как хорошо! Будто окунаешься!

Лора вылезает из кровати в белое, жаркое июньское утро. Она слышит, как ее муж хлопочет внизу. Алюминиевая крышка целуется с краем кастрюли. Лора берет халат (шениль цвета морской волны), и в комнате возникает коренастый стул — толстенький, только недавно обтянутый плотной бугристой тканью цвета сомон, простеганной шнуром, с оранжево-розовыми пуговицами, образующими ромбовидный узор, и каймой по краю. Один, без халата, поблескивая своей новой яркой обивкой, стул этим солнечным июньским утром, похоже, сам удивлен, что он стул.

Лора чистит зубы, причесывается и спускается вниз. За несколько ступенек до конца лестницы она замирает и прислушивается. Ее вновь охватывает смутное, похожее на сон, чувство (причем усиливающееся), что она стоит за кулисами и вот сейчас ей нужно будет выйти на сцену играть в пьесе, которую она почти не репетировала и для которой совершенно неподходяще одета. Да что же это такое, недоумевает она. Ведь на кухне всего-навсего ее муж и маленький сын. Единственное, чего они от нее хотят, — это чтобы она была рядом, ну и, конечно, любила

их. Она подавляет желание потихоньку шмыгнуть назад в постель, к книге. Подавляет раздражение, которое вызывает у нее голос мужа, что-то объясняющего Ричи (когда натираешь картофель на терке, бывает похожий звук). Она преодолевает три последние ступеньки, пересекает узкий холл и входит в кухню.

Она думает о торте, который испечет, о цветах, которые купит. Воображает букет роз и разложенные вокруг подарки.

Муж сварил кофе, насыпал себе и сыну кукурузные хлопья. На столе красуется дюжина изысканных, немного зловещих белых роз. Сквозь прозрачные стенки стеклянной вазы видно, что стебли облеплены маленькими пузырьками воздуха, похожими на аккуратные круглые песчинки. Рядом с вазой — коробка кукурузных хлопьев и пакет молока с соответствующими надписями и картинками.

— Доброе утро, — говорит Дэн, поднимая брови, словно появление Лоры для него нечаянная радость.

— С днем рождения, — говорит она.

— Спасибо.

— Дэн! Какие потрясающие розы! Но ведь сегодня т в о й день рождения! Это уж слишком!

Она видит, что он чувствует ее раздражение. Она улыбается.

— Без тебя бы этот день мало что значил, — говорит он.

— Ты должен был меня разбудить. Серьезно.

Он переводит взгляд на Ричи и поднимает брови еще на сантиметр, отчего его лоб сморщивается, а блестящие черные волосы слегка подрагивают.

— Мы решили, что правильнее дать тебе поспать, — говорит он.

— Да, — говорит трехлетний Ричи и поспешно кивает.

На нем голубая пижама. Он не просто счастлив, что она появилась, он больше чем счастлив. Он буквально задыхается от любви. Лора лезет в карман за сигаретами, но передумывает и вскидывает руку к волосам. В этом есть что-то чудесное, почти совершенное: стоять вот так, поправляя темные густые волосы, в желтой кухне; быть молодой матерью, беременной вторым ребенком. На занавесках подрагивают узорные тени листьев, пахнет свежесваренным кофе.

— Привет, клоп, — говорит она Ричи.

— Я ем кукурузные хлопья, — сообщает он, улыбаясь уголком рта. Можно сказать, что он смотрит на нее с жадностью, почти изнемогая от нежности. Он одновременно и смешон и трагичен в своей безнадежной любви — ей иногда приходит на ум образ мышонка, распевающего любовные серенады под окном великанши.

— Молодец, — говорит она. — Очень хорошо.

Он снова кивает, как будто теперь их связывает общая тайна.

— Нет, правда... — говорит она мужу.

— Ну зачем мне было тебя будить? — отвечает он. — Зачем тебе вскакивать ни свет ни заря?

— Потому что сегодня твой день рождения.

— Тебе нужно больше отдыхать.

Он осторожно, но довольно чувствительно хлопает ее по животу, как по скорлупе яйца всмятку. Еще ничего не заметно; единственные признаки беременности — периодические приступы тошноты и едва ощу-

тимое, но ясное чувство, что внутри у тебя кто-то живой. В их доме до них никто никогда не жил. За стенами дома — мир, в котором магазинные полки ломятся от товаров, из радиоприемников льется бодрая музыка,. по улицам снова снуют толпы молодых мужчин, изведавших лишения и ужасы страшнее смерти, добровольно пожертвовавших своими двадцатью с чем-то и теперь, когда им уже под тридцать, а то и за тридцать, не желающих терять ни минуты. Благодаря армейской закалке они в отличной форме. Стройны и мускулисты. Встают с рассветом без нытья.

— Я сама хотела приготовить тебе завтрак, — говорит Лора. — Я нормально себя чувствую.

— Я тоже умею готовить завтраки. Мне все равно вставать, но тебе-то зачем подниматься в такую рань?

— Ну, мне было бы приятно.

Гудит холодильник. Пчела упорно бьется в оконное стекло. Лора вынимает из кармана пачку "Пэлл-Мэлл". Она на три года старше мужа (в этом есть что-то неловкое, слегка постыдное); ширококостная угловатая женщина, немного похожая на иммигрантку, хотя ее семья вот уже больше века безуспешно пытается процвести на этой земле. Она выуживает сигарету, снова передумывает, загоняет ее назад.

— Ладно, — говорит он. — Если хочешь, завтра разбужу тебя в шесть.

— Хорошо.

Она наливает себе приготовленный им кофе. С дымящейся чашкой в руке подходит к нему, целует в щеку. Он рассеянно-нежно хлопает ее по крестцу. В мыслях он уже далеко. Он думает о работе, о поездке в город сквозь зачарованную золотистую тишину бульвара Уилшир. Магазины закрыты, и только ранние пташки вроде него проносятся в солнечном свете, еще не замутненном дневным смогом. В конторе тихо, пишущие машинки зачехлены, и у него с коллегами, его ровесниками, будет еще час, а то и больше на всякие бумажные дела до того, как начнут трезвонить телефоны. Иногда ему даже не верится, что у него и вправду все это есть: контора, новый дом с двумя спальнями, обязанности, полномочия, стремительные, подсоленные остротами ланчи с коллегами и деловыми партнерами.

— Розы фантастические, — говорит Лора. — Где ты их достал в такую рань?

— Миссис Гар уже с шести в своем магазине. Я просто барабанил в стекло, пока она не открыла. — Он смотрит на часы, хотя и так знает, который час. — Ого, мне пора.

— Счастливо.

— Пока.

— С днем рождения.

— Спасибо.

Он встает, и некоторое время все они участвуют в ритуале провожания его на работу: он надевает пиджак, берет портфель, они целуются, затем машут друг другу — он через плечо, шагая по газону к машине, они из-за стеклянной двери. Их щедро поливаемый газон расточительно ярок, божественно зелен. Лора и Ричи, словно зеваки на параде, наблюдают за тем, как Дэн выезжает на улицу в своем льдисто-голубом "шевроле". Он снова — в последний раз — весело машет им уже из машины.

— Ну что ж, — говорит она, когда автомобиль скрывается из виду. Сын смотрит на нее с нескрываемым обожанием и ждет. Она — одушевляющее начало, душа дома, чьи комнаты кажутся иногда просторней обычного и где порой обнаруживаешь вещи, которых никогда не видел. Он смотрит на нее.

— Ну вот, — говорит она.

Стало быть, начинается новый день. Когда муж дома, ей менее спокойно, но зато не так страшно. Ей понятно, что и как делать. Когда они с Ричи одни, ясность уходит — ее мальчик настолько ни на кого не похож: он — именно он, а не кто-то другой. В его желаниях так много страсти! Он способен заплакать ни с того ни с сего, или выдвинуть какое-нибудь невыполнимое требование, или начать ухаживать за ней, или о чем-то ее умолять, или игнорировать. Впечатление такое, что он только и ждет ее следующего шага. Она знает, ну, или по крайней мере предполагает, что другие матери руководствуются определенной системой правил, неким родительским кодексом, предписывающим, как именно нужно поступать с ребенком в той или иной ситуации. И когда муж дома, она справляется. Когда она чувствует на себе его взгляд, инстинктивная точность поведения, некое правильное соотношение твердости и нежности дается ей без усилий, как бы само собой. Но когда она с Ричи одна, ориентиры теряются. Ей не всегда удается припомнить, как именно полагается поступать матери в данном конкретном случае.

— Тебе нужно доесть завтрак, — говорит она.

— Хорошо, — отвечает Ричи.

Они возвращаются на кухню. Муж вымыл, вытер и убрал свою кофейную чашку. Мальчик снова принимается за кукурузные хлопья с упорством маленького трактора. При этом видно, что есть ему не особенно хочется и что делает он это в основном из послушания. Лора наливает себе свежий кофе; садится за стол; зажигает сигарету.

... духовой оркестр, стон шарманки и поверх всего странно тоненький визг аэроплана, – вот что она так любит: жизнь; Лондон; вот эту секунду июня.

Она выпускает густую струю седого дыма. Она читала до двух ночи и поэтому чувствует себя разбитой. Она дотрагивается до живота — а вдруг то, что она так мало спит, повредит ее будущему ребенку? Она не задает этого вопроса врачу, опасаясь, что он вообще запретит ей читать. Она мысленно дает себе слово читать поменьше. Сегодня она погасит свет не позже двенадцати.

— Знаешь, — обращается она к Ричи, — чем мы сейчас займемся? Мы будем делать торт в честь папиного дня рождения. Так что сегодня нам с тобой предстоит серьезная работа.

Он важно кивает. С явным недоверием.

— Мы сделаем ему потрясающий торт. Такой торт, какого он еще никогда в жизни не ел. Лучший торт в мире. Неплохо придумано, как тебе кажется?

Ричи снова кивает. Он ждет, что будет дальше.

Лора смотрит на него сквозь лианообразные извивы сигаретного дыма. Она не вернется в спальню, не уткнется в книгу. Она останется здесь и сделает все, что должна сделать, и даже больше.

Миссис Дэллоуэй

Кларисса выносит огромный букет цветов на Спринг-стрит. Она представляет себе Барбару в прохладной дымчатой полумгле по ту сторону двери, в пространстве, о котором Кларисса не может не думать сейчас как о "пространстве прошлого" (это как-то связано с невезением Барбары и с пучками лент на задней стене), тогда как сама она входит в "настоящее", где есть вот этот китайский мальчик, вильнувший мимо нее на велосипеде; номер 281, выведенный золотом на затемненном стекле; стайка голубей с лапками цвета карандашных ластиков (когда она училась в четвертом классе, в их кабинет влетел голубь, бешеный, вселяющий ужас); Спринг-стрит; она сама с букетом цветов. Она зайдет проведать Ричарда (звонить бесполезно, он никогда не берет трубку), ну а сейчас она подходит и смущенно останавливается не слишком близко, но и не слишком далеко от трейлера, из которого выглядывала знаменитость. Там уже собралась небольшая толпа, состоящая преимущественно из туристов. Кларисса оказывается рядом с двумя девушками. У одной волосы выкрашены в канареечно-лимонный, у другой — под платину. Неужели, думает Кларисса, это попытка изобразить солнце и луну?

Она слышит, как Солнце говорит Луне:

— Это была Мерил Стрип, точно, Мерил Стрип.

Кларисса радуется. Значит, она не ошиблась. Невероятно приятно на самом деле обнаружить, что ты не одинока в своих догадках.

— Ни фига, — отзывается Луна. — Сьюзен Сарандон.

Неправда, думает Кларисса. Тогда уж Ванесса Редгрейв, но только не Сьюзен Сарандон.

— Нет, — настаивает Солнце, — это была Стрип. Я тебе точно говорю.

— А я тебе говорю — нет.

— Да ты что, совсем, что ли? Стрип.

Кларисса с цветами в руках, испытывая смешанное чувство вины и неловкости за свое любопытство, продолжает ждать в робкой надежде, что звезда покажется снова. Не то чтобы Кларисса благоговела перед знаменитостями, во всяком случае не больше других, но в данный момент она почти против воли переживает нечто совсем особенное: соприкосновение с аурой славы — и даже не просто славы, а фактического бессмертия, ибо именно им веет сейчас на пересечении Макдугал и Спринг-стрит. Эти две юные девушки, стоящие возле нее, эти двадцатилетние (если не моложе) пышущие здоровьем, расслабленно падающие друг на друга девушки с яркими дешевыми рюкзачками постепенно превратятся в двух теток, потом в высохших или, наоборот, раздобревших старушек; кладбища, где их похоронят, обратятся в руины, зарастут бурьяном, в котором по ночам будут рыскать бездомные собаки; и даже тогда, когда от этих девушек не останется ничего, кроме нескольких серебряных пломб глубоко под землей, женщина из трейлера, будь то Мерил Стрип, Ванесса Редгрейв или даже Сьюзен Сарандон, не потеряет известности. Она будет существовать в архивах и книгах, пленки с ее голосом будут бережно храниться вместе с другими драгоценны-

ми реликвиями. Кларисса позволяет себе подождать еще чуть-чуть, как настоящая дуреха-поклонница, пока унижение не становится невыносимым. Она стоит перед трейлером с цветами в руках. Она смотрит на дверь. Спустя несколько минут (почти десять на самом деле, хотя в этом и стыдно признаться) она возмущенно срывается с места, словно ее кто-то насильно удерживал все это время, и идет к дому Ричарда.

Когда-то этот район был центром чего-то нового и пугающего, он пользовался дурной репутацией; из здешних кафе и баров всю ночь неслось бренчание гитар, а в книжных лавках и магазинах одежды пахло так, как, по представлению Клариссы, должно пахнуть на арабских базарах: смесью благовоний и навоза, каким-то деревом (кедр? камфара?), чем-то гнилостно-фруктовым; здесь можно было легко, даже чересчур легко представить себе, что, перепутав дверь или свернув не в тот переулок, ты окажешься лицом к лицу с судьбой — не с тривиальной угрозой грабежа или физического насилия, а с чем-то гораздо более изощренным и трансформирующим, чем-то гораздо более радикальным. Здесь, прямо здесь, вот на этом углу они с девятнадцатилетним Ричардом — не слишком красивым темноволосым парнем с резкими чертами лица, жестким взглядом и фантастически длинной и грациозной белой шеей — стояли и ссорились... Из-за чего? Из-за поцелуя? Поцеловал ли ее Ричард, или ей только показалось, что он собирается ее поцеловать, и она уклонилась? Здесь, на этом углу, где раньше был магазин головных уборов, а теперь продуктовая лавка, они поцеловались или не поцеловались, наверняка поругались, и здесь или где-то еще вскоре после этого решили прекратить свой недолгий эксперимент, потому что Кларисса хотела свободы, а Ричард... Ричард, как всегда, хотел слишком многого. Да, слишком многого. Она сказала: к тому, что произошло между ними летом, следует отнестись именно и только как к тому, что иногда происходит летом. Зачем она ему, нелепая и неуверенная в себе девчонка с, мягко говоря, невпечатляющей грудью (можно ли было всерьез рассчитывать, что она поверит в его чувство), тем более что и он и она прекрасно знали о его более сокровенных влечениях и о том, что у него был Луи, обожающий его Луи, отнюдь не глупый, с красивыми сильными руками, достойный позировать самому Микеланджело. Уж не выдумал ли Ричард и ее и всю эту ситуацию, не была ли это просто его очередная поэтическая фантазия? Нет, никакой серьезной ссоры тогда не случилось, обычная перепалка на углу улицы — причем уже тогда было ясно, что их дружба не пострадает, — и тем не менее, оглядываясь назад, она точно знает, что именно в этот момент оборвалось одно возможное будущее и началось другое. В тот же день до или после ссоры Кларисса купила себе пакет с благовониями и поношенную серую куртку из альпака́ с костяными пуговицами в виде розочек. Ричард в конце концов уехал в Европу с Луи. Интересно, думает Кларисса, а куда подевалась куртка из альпака́? Она помнит, что носила ее много лет, а потом та куда-то делась.

Она сворачивает на Бликер-стрит, потом на Томсон. Этот район сегодня пытается имитировать сам себя и всегда запружен туристами, но Клариссе в ее пятьдесят два прекрасно известно, что́ происходит за этими дверями и в этих переулках: люди живут свою жизнь, не более того. Есть даже что-то непристойное в том, что все еще функционируют несколько старых баров и кафе, мучительно старающихся подделать-

ся под себя прежних в угоду немцам и японцам. Все магазины предлагают примерно одно и то же: сувенирные футболки, дешевые серебряные украшения, дешевые кожаные куртки.

Подъезд дома, где живет Ричард, как всегда, ассоциируется у Клариссы со словом "убогий". Даже смешно, насколько идеально это место иллюстрирует понятие убогости. Его жалкость настолько пугающе очевидна, что и по прошествии многих лет продолжает слегка удивлять, как удивляет редкое и значительное произведение искусства просто в силу своей неизменности, своей абсолютной самотождественности на фоне быстротекущего времени. Вот и здесь все те же бежевые стены, напоминающие по цвету печенье из аррорута; та же флюоресцентная панель, разбрызгивающая свой водянистый свет. Тот факт, что этот маленький и тесный холл дешево и не слишком старательно отремонтировали лет десять назад, лишь усугубил положение — стало намного хуже. Белый с навсегда въевшейся грязью линолеум под кирпич и искусственный фикус в углу сделали этот холл еще более жалким, чем он, возможно, бы стал в результате естественного обветшания. И только старая мраморная плита паломино в голубовато-серых прожилках с глубоким прокопченно-желтым налетом цвета хорошего сыра, оказавшаяся теперь в мерзком окружении светло-бежевых стен, напоминает о том, что это здание знало лучшие времена и даже вселяло в посетителей определенные надежды; попав сюда, можно было вправду поверить, что ты приближаешься к будущему, которое того стоит.

Кларисса входит в маленький, слишком ярко освещенный лифт, отделанный алюминием, и нажимает на кнопку пятого этажа. Двери лифта вздыхают и с грохотом закрываются. Но и только: больше не происходит ровным счетом ничего — что неудивительно. Здешний лифт работает нерегулярно. И, честно говоря, когда приходится вылезать из него и подниматься пешком, даже испытываешь нечто вроде облегчения. Кларисса нажимает на кнопку с выщербленной белой буквой "О", и после нервной запинки двери опять открываются. Ей бы ужасно не хотелось застрять в этой кабинке между этажами; уж слишком хорошо она представляет себе затянувшееся ожидание, крики о помощи жильцам, которые могут понимать, а могут и не понимать по-английски, захотеть или не захотеть вмешиваться; она слишком отчетливо представляет себе странный цепенящий страх, немножко похожий на страх смерти, и свое одинокое стояние в этой сверкающей затхлой пустоте, где она будет, а может и не будет, время от времени поглядывать на свое искаженное отражение в тусклом круглом зеркале, закрепленном в правом верхнем углу. Гораздо лучше, когда лифт честно отказывается работать и ты, не питая иллюзий, пешком преодолеваешь пять пролетов. Гораздо лучше сохранить свободу.

Она начинает подъем, чувствуя себя со своими цветами одновременно усталой пожилой дамой и юной невестой-девственницей. Сильно потертые — особенно посередине — ступени сделаны из необычного мутно-черного материала, похожего на каучук. Из окна на каждой из четырех площадок открывается свой вид на сохнущее белье: простыни в цветочек, детская одежда, тренировочные штаны; яркая современная дешевка, от которой веет невероятным унынием, в отличие от старомодных вещей — темных мужских носков, сложно устроенного женско-

го исподнего, линялых халатов и ослепительно белых рубашек, — в которых по крайней мере есть некое ностальгическое обаяние. Убожество, снова думает Кларисса. Просто убожество.

Стены холла на Ричардовой площадке того же цвета печенья из арорута, что и внизу, зато пол выложен плиткой, сохранившейся, наверное, еще с начала века (линолеум таинственным образом обрывается на уровне второго этажа). По периметру идет геометрический мозаичный узор из бледно-желтых цветов, в углу валяется одинокий сигаретный окурок, перепачканный алой помадой. Кларисса стучит в дверь Ричарда, ждет, стучит снова.

— Кто там?

— Я. Всего лишь я.

— Кто?

— Кларисса.

— О, миссис Д. Прошу, прошу.

А не пора ли, думает Кларисса, расстаться с прозвищем? Если он чувствует себя более или менее сносно, она поднимет этот вопрос, скажет ему: послушай, Ричард, а тебе не кажется, что пришло время обращаться ко мне по имени?

Она отпирает дверь своим ключом. Слышно, что Ричард за стенкой тихо бормочет что-то возбужденно-заговорщическим тоном, как будто делится какими-то скандальными новостями. Ей удается разобрать только одно слово "броситься", после которого следует скрипучий смех — немного страдальческий звук, словно смех это что-то острое, застрявшее у него в горле.

Нет, думает Кларисса, пожалуй, сегодня не лучший момент для обсуждения проблемы прозвищ.

Как ей не злиться на Эвана и прочих, которые успели вовремя принять новые лекарства; на всех тех, кому повезло (относительно, конечно) и чей мозг не изъеден в кружево вирусом. Как ей не завидовать им, если у Ричарда, чьи мышцы и органы худо-бедно уцелели благодаря последним открытиям, а психика, похоже, перешла некую границу, за которой ремонт просто невозможен, и все, что остается, — это существовать в мерцательном режиме: сегодня получше, завтра похуже.

Его квартира, как всегда, темная и душная, раздражающе жаркая, пропахшая шалфейными и можжевеловыми благовониями, которыми Ричард пытается заглушить запах болезни. Квартира безнадежно захламлена и подсвечена тусклыми лампами в коричневых абажурах мощностью самое большее в пятнадцать ватт. Попадая сюда, будто погружаешься под воду. Кларисса движется, как по затонувшему кораблю. Она бы не удивилась, если бы мимо прошмыгнула стайка серебристых мальков. Эти комнаты существуют совершенно отдельно от здания, частью которого формально являются, и когда Кларисса закрывает за собой тяжелую визгливую дверь с четырьмя замками (два из которых сломаны), ей — как всегда — кажется, что она попала в другое измерение, в некое зазеркалье, по отношению к которому холл, лестничный колодец и площадка находятся в совсем другом времени и пространстве.

— Доброе утро, — говорит она.

— А что, еще утро?

— Представь себе.

Ричард сидит в дальней комнате. Комнат в квартире всего две. Та, что поменьше, — кухня, в которую попадаешь с порога. Ричардова жизнь (вернее, то, что от нее осталось) протекает в большой комнате. Кларисса идет мимо древней плиты и глубокой белой ванны (тускло сияющей, как мрамор, в вечных сумерках), сквозь слабый запах газа и несвежей еды, мимо поставленных друг на друга картонных ящиков, набитых... бог знает чем, мимо овального зеркала в позолоченной раме, в котором (всегда шок, даже если ты этого ждешь) мелькает Клариссино бледное отражение. Постепенно она научилась не обращать внимания на зеркало.

Вот купленная ею итальянская кофеварка, сплошь хром и черная сталь, постепенно приобщающаяся к пыльному братству прочих неиспользуемых предметов. Вот подаренные ею медные кастрюли.

Ричард сидит в кресле. Шторы задернуты, все шесть или семь светильников зажжены. Впрочем, света от них не больше, чем от одной обычной настольной лампы. Ричард — в дальнем углу в своем идиотском фланелевом халате (взрослой версии темно-синего детского халатика, разрисованного космическими ракетами и астронавтами в шлемах), изможденный, величественный и нелепый, как королева, которую давно свергли, а она все продолжает сидеть на троне.

Бормотание прекратилось. Он сидит откинув голову и зажмурившись, словно слушает музыку.

— Доброе утро, милый, — повторяет Кларисса.

Глаза распахиваются.

— Вы только посмотрите на эти цветы!

— Это тебе.

— Я что, уже умер?

— Они для приема. Сегодня голова болела?

— Меньше. Спасибо.

— Ты спал?

— Не помню. Да. Кажется, спал. Спасибо.

— Ричард, сегодня чудесный солнечный день. Ты не возражаешь, если я впущу немного света?

— Как хочешь.

Она подходит к ближайшему из трех окон и не без труда раздвигает засаленные холщовые занавески. Комната наполняется компромиссным дневным светом, сумевшим просочиться в пятнадцатифутовый зазор между домом Ричарда и шоколадно-кирпичной стеной соседнего дома-близнеца. По ту сторону колодца двора окно старой сварливой вдовы: подъемные жалюзи, керамические фигурки на подоконнике (осел, впряженный в повозку, клоун, ухмыляющаяся белка). Кларисса поворачивается к Ричарду. Его лицо со всеми впадинами, морщинами и складками, высоким лоснящимся лбом и вмятым боксерским носом выплывает из темноты, как поднятая на поверхность затонувшая скульптура.

— Глаза режет, — говорит он.

— Свет тебе полезен.

Она подходит к нему, целует в выпуклость лба. Когда стоишь так близко, начинаешь различать запахи циркулирующих в нем соков. Знакомый запах пота (крахмально-дрожжевой, острый на винный манер, который ее никогда не раздражал) отдает теперь порошковым сладко-

ватым духом лекарств. Еще пахнет несвежей фланелью (хотя стирка производится минимум раз в неделю) и едва уловимо, жутковато (это, пожалуй, единственный по-настоящему отталкивающий запах) — креслом, в котором протекают его дни.

Кресло Ричарда совершенно безумно, вернее, это кресло человека, который не то чтобы сошел с ума в клиническом смысле, но позволил вещам зайти так далеко, проделал такой путь в сторону отказа от общепринятых норм питания и гигиены, что тонкая грань между безумием и отчаяньем практически стерлась. Кресло — дряхлое, откровенно убогое, приземистое, слишком туго набитое чудище, тучно балансирующее на тонких изогнутых ножках из светлого дерева. Оно обтянуто чем-то комковатым, бесцветным, шерстяным и прошито — почему-то это производит особенно зловещее впечатление — серебряной нитью. Его квадратные подлокотники и спинка настолько вытерлись и засалились, что стали похожи на нежные части слоновьей шкуры. Пружины — идеальные волнообразные ряды бледных ржавых колец — просвечивают сквозь обивку и даже сквозь тонкое желтое полотенце, которым Ричард декорирует сиденье. От кресла несет волглым зловонием, духом гниения и распада. Если его выставить на улицу (когда его выставят на улицу), его никто не подберет. Но о замене Ричард и слышать не хочет.

— Они здесь? — спрашивает Кларисса.

— Нет, — отвечает Ричард неохотно, но в то же время как-то по-детски непосредственно. — Ушли. Они очень красивые и довольно жуткие.

— Да, — говорит она. — Я знаю.

— Они похожи на сгущения темного пламени, потому что одновременно и темные и светящиеся. А один чем-то напоминал черную наэлектризованную медузу. Они тут недавно пели на иностранном языке. По-моему, на греческом. На древнегреческом.

— Ты их боишься?

— Нет. Иногда.

— Не возражаешь, если я попрошу Бинга увеличить дозу?

Он устало вздыхает:

— Из того, что я их не слышу или не вижу, еще не следует, что их нет.

— Но когда ты их не слышишь и не видишь, — говорит Кларисса, — ты по крайней мере можешь отдохнуть. Ты ведь, наверное, совсем не спал этой ночью, да?

— Немножко спал. Да и вообще сон меня мало волнует. Меня гораздо больше волнуешь ты. У тебя очень усталый вид. Как ты?

— У меня все нормально. Но я буквально на секундочку. Нужно поставить цветы в воду.

— Конечно, конечно. Цветы, прием. Бог ты мой!

— Сегодня по пути к тебе я видела кинозвезду, — говорит Кларисса. — По-моему, это доброе предзнаменование, как тебе кажется?

Ричард тоскливо улыбается.

— Да, да, предзнаменование, — говорит он. — Ты веришь в предзнаменования? Значит, по-твоему, с нами считаются? О нас думают? Бог ты мой, как бы это было здорово! Что ж, может быть.

Он не спрашивает, как звали кинозвезду; ему все равно. Ричард, единственный из Клариссиных знакомых, действительно безразличен к знаменитостям. Он искренне не признает таких делений. По мнению Кла-

риссы, это объясняется двумя вещами: фантастической сосредоточенностью на себе и склонностью к научному мировоззрению. Ричард просто не может представить себе более интересной и насыщенной жизни, чем та, что ведут его знакомые и он сам, поэтому люди часто как бы укрупняются, вырастают в его присутствии. Ричард не из тех эгоистов, которые превращают других в карликов. В основе его эгоцентризма не скупость, а щедрость и размах, и когда он настаивает, что вы забавнее, нелепее, эксцентричнее и глубже, чем вам самим кажется, способны принести миру больше пользы и вреда, чем представлялось вам в самых смелых фантазиях, — в это почти невозможно не верить, по крайней мере, пока вы находитесь рядом с ним и какое-то время после того, как вы с ним расстались; начинаешь думать, что он единственный, кто тебя понял, разглядел твои подлинные качества (при этом он совсем не всегда льстит: неуклюжая подростковая грубоватость — одна из отличительных черт его стиля), точнее и полнее всех осознал твой реальный масштаб. Лишь пообщавшись с ним подольше, начинаешь догадываться, что он видит не тебя, а некий им же самим выдуманный персонаж, который он снабдил практически всеми необходимыми данными для участия и в трагедии, и в комедии, — не потому, что такова твоя истинная природа, а потому, что ему, Ричарду, хочется жить в мире, населенном выдающимися, яркими личностями. Некоторые рвали с ним, не желая участвовать в эпической поэме, которую он непрерывно мысленно сочиняет, в этой бесконечной истории его жизни и страстей, но другие (в том числе и Кларисса), принявшие и полюбившие привносимый им воздух гиперболы, даже попали к нему в зависимость, как начинаешь зависеть от утренней чашки кофе или стаканчика-другого на сон грядущий.

— Суеверия дарят чувство комфорта, — говорит Кларисса. — Не понимаю, почему ты так упорно отказываешься от комфорта?

— Разве? Тогда это несознательно. Я люблю комфорт. По крайней мере некоторые его стороны. Очень люблю.

— Как ты себя чувствуешь?

— Сносно. Вполне. Немного призрачно. Мне по-прежнему снится, что я сижу в этой комнате.

— Прием в пять, не забыл? Прием в пять, а церемония награждения в восемь. Ты помнишь?

Он говорит:

— Да.

Потом:

— Нет.

— Так все-таки "да" или "нет"? — спрашивает Кларисса.

— Извини. Просто я думал, что это уже произошло. Когда ты спросила, помню ли я о приеме и награждении, я думал, ты имеешь в виду, помню ли я, что я на них уже был. И я действительно помню. По-видимому, я выпал из времени.

— Прием и награждение сегодня вечером. В будущем.

— Я понимаю. Отчасти понимаю. Но мне кажется, что я уже побывал в будущем. Я прекрасно помню прием, которого еще не было. Я в подробностях помню церемонию награждения.

— Тебе приносили завтрак сегодня? — спрашивает Кларисса.

— Что за вопрос? Разумеется.

— Ты его съел?

— По-моему, да. А может, только собирался. Ты его случайно не видишь где-нибудь?

— Вроде нет.

— Значит, я его съел. Вообще-то еда не много значит — как, по-твоему?

— Нет, Ричард, еда как раз очень много значит.

— Не знаю, — говорит он, — смогу ли я это вынести, Кларисса.

— Что именно?

— Ну, вот это величаво-мужественное стояние перед публикой. Я так ясно все помню: вот я, свихнувшаяся развалина, тянусь трясущимися руками за своим маленьким трофеем.

— Дорогой, с чего ты взял, что ты должен быть величавым? Или мужественным? Это не спектакль.

— Конечно спектакль. Меня наградили за мой спектакль, это нужно понимать. Меня наградили за то, что я заболел СПИДом, спятил и при этом сохранил стойкость. Все это не имеет никакого отношения к моей работе.

— Неправда. Это имеет самое прямое отношение к твоей работе.

Ричард вдыхает и мощно, влажно выдыхает. Кларисса представляет себе его легкие — сверкающие красные подушки со сложным узором вен. По таинственным причинам легкие Ричарда принадлежат к числу наименее скомпрометированных органов; вирус их почти не тронул. После выдоха глаза Ричарда становятся как будто внимательнее, глубже и зеленее.

— Не хочешь же ты сказать, что мне бы дали эту премию, если бы я не заболел? — говорит он.

— Прости, но как раз хочу.

— Ради бога...

— Так, может, тебе стоит от нее отказаться?

— Ужас, — говорит Ричард. — Дело в том, что я хочу премию. Хочу. Вообще, все было бы значительно проще, если бы люди относились к премиям либо с меньшим, либо с большим энтузиазмом. Она здесь?

— Кто она?

— Премия. Я бы хотел на нее взглянуть.

— Тебе ее еще не вручили. Церемония награждения сегодня вечером.

— Да-да. Верно. Сегодня вечером.

— Ричард, милый, послушай. Попробуй отнестись к этому проще. Постарайся получить от этого удовольствие и больше ничего. Я буду с тобой. Все время.

— Хорошо.

— Понимаешь, это просто вечеринка. Всего лишь вечеринка, на которую придут только те, кто тебя искренне ценит и любит.

— Правда? А кто именно?

— Ты прекрасно знаешь. Хауард. Элайза. Мартин Кампо.

— Мартин Кампо? О господи.

— Мне казалось, он тебе симпатичен. Ты же всегда говорил, что он тебе нравится.

— Ну да. Льву, наверное, тоже нравится сторож зоопарка.

— Мартин Кампо честно печатал тебя более тридцати лет.

— А кто еще придет?

— Мы уже сто раз это обсуждали. Ты знаешь, кто придет.

— Скажи еще раз, если тебе не трудно. И, пожалуйста, назови какую-нибудь героическую личность.

— А разве Мартин Кампо не герой?! Он угрохал все семейное состояние на печатание серьезных, трудных книг, которые, как он отлично знал, не будут продаваться.

Ричард закрывает глаза и откидывается на вытертую, засаленную спинку кресла.

— Хорошо, — говорит он.

— Ты не обязан никого очаровывать или развлекать. Не обязан устраивать представление. Все эти люди знают и ценят тебя много лет. Тебе только нужно прийти, сесть на диван с коктейлем или без коктейля, слушать или не слушать, улыбаться или не улыбаться. Все. Я буду рядом.

Ей хочется взять его за плечи, за его костлявые плечи, и сильно встряхнуть. Не исключено (хотя и не решаешься формулировать это буквально такими словами), что Ричард входит в историю; не исключено, что на исходе своей земной карьеры он получает первые намеки признания, которое протянется далеко в будущее (если допустить, конечно, что у человечества есть будущее). Эта премия показывает не только то, что Ричарда заметила группа поэтов и ученых; она означает, что у самой литературы (будущее которой определяется прямо сейчас) возникла потребность в особом вкладе Ричарда; в его вызывающе многословных оплакиваниях либо исчезающих, либо совсем исчезнувших миров. Гарантий, конечно, нет, но вполне вероятно и даже более чем вероятно, что Кларисса и кучка ее единомышленников окажутся правы. Невнятный, занудный, въедливый Ричард, пытавшийся словами расщепить атом, останется, а другие, гораздо более модные сейчас имена поблекнут и забудутся.

И вот Кларисса, его ближайшая, старейшая подруга и первая читательница, Кларисса, навещающая его каждый день, хотя даже те, кто познакомился с ним сравнительно недавно, и то думают порой, что он уже умер, устраивает прием в его честь. Будут свечи, цветы. Разумеется, ей бы хотелось, чтобы Ричард пришел.

— Ведь на самом деле, — говорит Ричард, — я там не нужен. Достаточно, так сказать, идеи моего присутствия. Разве нет? И вообще, прием уже состоялся, со мной или без меня...

— Знаешь, это становится невыносимо. Ты просто испытываешь мое терпение.

— Только, пожалуйста, не сердись. О, миссис Д., честно говоря, мне просто ужасно стыдно там появляться. Ведь у меня ничего не вышло.

— Это не так.

— Так. Ты добра, очень добра, но боюсь, что я прав. Я переоценил свои силы. Думал, я значительнее, чем оказалось на деле. Можно открыть тебе одну позорную тайну? Я никому еще этого не говорил.

— Ну конечно.

— Мне казалось, я гений. То есть я буквально так о себе думал.

— Ну...

— О, гордыня, гордыня... Я все неправильно себе представлял. И проиграл. То, чего я хотел, оказалось неподъемным. Меня просто не

хватило. Понимаешь, есть погода, вода, земля, звери, дома, прошлое и будущее, есть космос, есть история. Есть эта нитка или не знаю что, застрявшая у меня в зубах, есть старуха из дома напротив — ты, кстати, заметила, что она поменяла местами осла и белку? И, конечно, есть время. И место. И ты, миссис Д. Я хотел хотя бы немного рассказать о тебе. Я так этого хотел.

— Ричард, ты написал целую книгу.

— Да, но не сказал в ней и сотой доли того, о чем собирался сказать. А потом я просто зациклился на этой ударной концовке. Только не думай, что я жалуюсь. Нет. Нам всем хотелось слишком многого, верно?

— Да. Наверное.

— Ты поцеловала меня у пруда.

— Десять тысяч лет назад.

— Это происходит и сейчас.

— В некотором смысле.

— В реальности. Это происходит в том настоящем. И это происходит в этом настоящем.

— Ты устал. Тебе нужно отдохнуть. Я позвоню Бингу насчет лекарств, ладно?

— Нет, я не могу. Я не могу отдыхать. Подойди сюда. Ближе, если можешь. Пожалуйста.

— Я подошла.

— Еще ближе. Возьми мою руку.

Кларисса берет руку Ричарда, на ощупь напоминающую — к этому невозможно привыкнуть — связку ломких прутьев.

— Стало быть, это мы, — говорит он. — Тебе не кажется?

— Не понимаю.

— Мы, которым уже за пятьдесят, и мы, юные любовники, на берегу пруда. Мы и то и это, и то и это одновременно. Удивительно, да?

— Да.

— Честно говоря, я ни о чем не жалею, кроме одного. Мне хотелось написать о тебе, о нас. Понимаешь? Мне хотелось написать обо всем: о жизни, которую мы живем, и о жизни, которую мы могли бы прожить. Мне хотелось написать о том, как мы умрем, ведь это может произойти так по-разному.

— Тебе не о чем жалеть, Ричард, — говорит Кларисса. — Ты и так успел очень много.

— Как мило, что ты это мне говоришь.

— Сейчас тебе нужно поспать.

— Думаешь?

— Да.

— Ну что ж.

— Я приду и помогу тебе собраться, — говорит Кларисса. — Полчетвертого. Хорошо?

— Замечательно. Я всегда рад тебя видеть, миссис Дэллоуэй, ты же знаешь.

— Все, я пошла. А то цветы совсем завянут.

— Да, да. Конечно.

Она дотрагивается кончиками пальцев до его острого плеча. Неужели она испытывает сожаление? Неужели даже сейчас она способна по-

верить, что они с Ричардом могли бы быть мужем и женой, жить душа в душу, с любовниками и любовницами на стороне. Ведь всегда можно как-нибудь выйти из положения.

Ричард был когда-то ярким и ненасытным, рослым и бледным, как молоко. Когда-то он расхаживал по Нью-Йорку в старой военной шинели, говорил страстно и взволнованно, небрежно перетягивал свои темные лохмы голубой ленточкой, которую где-то нашел.

— Я сделала крабовый салат, — говорит Кларисса. — Конечно, это сомнительная приманка, я понимаю.

— Ого! Я обожаю крабовый салат, ты же знаешь. Замечательно, просто замечательно. Кларисса!

— Что?

Ричард поднимает свое большое разрушенное болезнью лицо. Кларисса отворачивается и получает поцелуй в щеку. Не стоит целоваться с ним в губы — обычная простуда могла бы обернуться для него настоящей катастрофой. Кларисса получает поцелуй в щеку и сжимает костлявое плечо Ричарда.

— До полчетвертого, — говорит она.

— Чудесно, — отзывается Ричард. — Чудесно.

Миссис Вулф

Она смотрит на настольные часы. Прошло почти два часа. Усталости она не чувствует, хотя прекрасно знает, что написанное сегодня завтра может показаться ей пустым и надуманным. Книга, которая снится автору, всегда лучше той, которую он способен перенести на бумагу. Она делает глоток холодного кофе и позволяет себе перечитать то, что получилось.

Вроде бы неплохо, а отдельные куски просто хороши. Она всерьез надеется на эту книгу, это должен быть ее лучший роман, роман, в котором ей наконец удастся осуществить те свои давнишние замыслы. Но может ли один-единственный день из жизни обыкновенной женщины стать основой целого романа? Достаточно ли этого? Вирджиния постукивает по губам большим пальцем. Кларисса Дэллоуэй умрет, в этом она уверена, хотя пока еще невозможно сказать, как и даже почему. Наверное, думает Вирджиния, Кларисса покончит с собой. Да, видимо так.

Вирджиния откладывает ручку. Будь ее воля, она работала бы весь день, заполнила не три, а тридцать страниц, но после первых нескольких часов в ней что-то спотыкается, и она не решается выходить за положенные пределы из страха испортить все предприятие. Слишком легко соскользнуть в невнятицу, из которой можно уже никогда не выбраться. С другой стороны, ей всегда досадно тратить свои лучшие часы на что-нибудь, кроме писания. Она работает на фоне постоянной угрозы очередного приступа. Сперва начинаются головные боли, не похожие на то, что обычно именуется этими словами (впрочем, придумывать какие-то новые обозначения всегда казалось ей чересчур мелодраматичным). Они просачиваются в нее. Не просто поражают, а внедряются внутрь, как вирусы в тела своих жертв. В глазах начинают танцевать

огненные пряди боли, слепящие обрывки и осколки такой невероятной интенсивности, что ей приходится напоминать себе, что, кроме нее, их никто не видит. Боль оккупирует ее, вытесняя то, что еще недавно было Вирджинией, с такой мощью и быстротой, ее рваные, зазубренные края так безусловны, что Вирджиния давно уже воспринимает ее как самостоятельное живое существо. Она неоднократно видела ее, гуляя с Леонардом по площади: над брусчаткой плыла искрящаяся серебристо-белая масса, снабженная тут и там острыми зубцами, студенистая, как медуза. "Что-то случилось?" — спрашивал Леонард. "Это моя мигрень, — отвечала она. — Не обращай внимания".

Головная боль всегда рядом, всегда готова напасть, и какими бы долгими ни были периоды свободы, Вирджиния всегда ощущает их как временные. Иногда мигрень лишь частично захватывает ее, на вечер или день-два, затем отступает. Иногда остается и усиливается, и тогда вынуждена отступить Вирджиния. В такие моменты боль как бы выплескивается из черепа во внешний мир. Все начинает искриться и пульсировать. Все инфицировано невыносимым блеском, отравлено им, и Вирджиния молится о темноте, как заблудившийся в пустыне путник — о воде. Подобно тому как пустыня лишена воды, мир оказывается лишен темноты. Даже если задернуть шторы, даже если плотно зажмурить глаза. Темноты нет, есть только неотвязные пульсации света большей или меньшей интенсивности. Когда оказываешься в этом неумолимо-сверкающем пространстве, приходят голоса. Иногда это еле слышное ворчание, как будто соткавшееся из самого воздуха, иногда они долетают откуда-то из-за мебели, иногда звучат в стенах. Голоса нечленораздельны, хотя явно полны скрытого смысла, несомненно мужские, чудовищно древние. Они звучат раздраженно, осуждающе, безнадежно. Порой они вроде бы перешептываются между собой, порой декламируют какой-то текст. Иногда ей даже удается разобрать то или иное слово. Как-то раз она расслышала "броситься", дважды — "под". Однажды стайка воробьев у нее под окном запела по-гречески. В такие минуты она чувствует себя ужасающе несчастной; в такие минуты она способна вопить на Леонарда и любого другого, кто — шипя и сверкая, как исчадье ада, — подвернется под руку. Подобные состояния иногда длятся часами, спеленывая ее, как кокон куколку. Однако через какое-то время она приходит в себя, полуживая, дрожащая, но полная видений и готовая, чуть отдохнув, работать снова. Она боится соскальзывания в боль и мельтешения света и в то же время подозревает, что они необходимы. Уже несколько лет она живет без приступов. Никто лучше ее не знает, с какой внезапностью мигрень может вернуться снова, но в присутствии Леонарда она старается вести себя так, словно ее здоровью уже ничего не угрожает. Она должна переехать в Лондон. Лучше сойти с ума в Лондоне, чем заживо похоронить себя в Ричмонде.

Не без колебаний она решает, что на сегодня хватит. Полной уверенности нет никогда. А может быть, все-таки поработать еще часок? Что это — благоразумие или лень? Благоразумие, говорит она себе, и почти в это верит. Двести пятьдесят слов она написала. Достаточно. Надо надеяться, что можно будет продолжить завтра.

Она берет чашку с застывшей кофейной гущей и, выйдя из кабинета, спускается в типографию, где Ральф с Леонардом работают над корректурой.

— Доброе утро, — бросает Ральф Вирджинии возбужденно-нервным голосом. Его широкое, красивое, флегматичное лицо пылает, лоб красный, как помидор, и Вирджиния сразу понимает, что для Ральфа это утро совсем не доброе. Наверное, Леонард нарычал на него за какую-нибудь оплошность, и вот Ральф теперь читает гранки и выпаливает "доброе утро" с показным рвением отруганного ребенка.

— Доброе утро, — отвечает она тоном, полным благожелательности, но подчеркнуто лишенным сочувствия. Эти молодые люди, эти помощники приходят и уходят; вот теперь Леонард еще нанял Марджори (с ее жуткой манерой растягивать слова; кстати, где она?) для выполнения тех видов работ, которые Ральф считает ниже своего достоинства. Пройдет совсем немного времени, и новый юноша с пылающими ушами будет приветствовать ее здесь по утрам. Она знает, что Леонард может быть резким, ядовитым, чрезмерно требовательным, пристрастным. Она знает, что этим молодым людям приходится порой совсем не сладко, но она ни за что не примет их сторону. Ни за что не станет выступать в роли эдакой добренькой мамочки, несмотря на просительные улыбки и раненые глаза. В конце концов Ральф — это забота Литтона, и Литтон помнит об этом. Ральф и прочие скоро покинут их ради большого мира — никто не тешит себя иллюзиями, что они вечно будут прислуживать в типографии. Леонард бывает деспотичным, бывает несправедливым, но он ее партнер и защитник, и она не предаст его ради неоперившегося красавца Ральфа или Марджори с ее голоском волнистого попугайчика.

— На восемь страниц — десять ошибок, — сообщает Леонард. У него такие глубокие складки вокруг рта, что в них поместится монетка.

— Хорошо, что вы их заметили, — говорит Вирджиния.

— Чем ближе к середине, тем их больше. Как ты думаешь, низкое качество письма действительно притягивает беды?

— О, как бы я хотела жить в мире, устроенном таким образом! Сейчас я хочу чуть-чуть проветрить голову, потом приду и включусь.

— Мы здорово продвинулись, — говорит Ральф, — наверное, к вечеру закончим.

— Нам крупно повезет, — бросает Леонард, — если мы закончим к вечеру через неделю.

Его взгляд суровеет; щеки Ральфа приобретают еще более ярко выраженный пунцовый оттенок. Да, конечно, думает она, Ральф допустил небрежность при наборе. Но правда — спокойная, приятно округлая почтенная дама в подобающем ее возрасту сером платье — сидит между этими двумя господами. Правда не с юным пехотинцем Ральфом, ценящим литературу, но еще и — если не больше — бренди с печеньем, ожидающими его после работы; добродушным, заурядным Ральфом, не пытающимся — и нелепо на это рассчитывать — довести до совершенства одно из заурядных дел заурядного мира. Правда, увы, и не с Леонардом, ярким, неутомимым Леонардом, отказывающимся признавать, что пропущенный абзац — еще не конец света, Леонардом, который превыше всего ставит творческие свершения и тиранит окружающих в искренней уверенности, что ему по плечу изменить мир, искоренить всякую разболтанность и бездарность.

— Я убеждена, — говорит она, — что можно придать книге более или менее приемлемый вид и все-таки встретить Рождество.

Ральф улыбается с таким нескрываемым облегчением, что у нее возникает позыв щелкнуть его по носу. Он переоценивает ее сочувствие, она сказала это не ради него, а ради Леонарда, подобно тому как ее мать могла объявить пустяком неловкость слуги за ужином, уверяя, ради своего мужа и гостей, что в разбитой супнице ничего не было, — ибо ни у кого не должно возникать сомнений в прочности созданного ими круга терпимости и любви, в том, что все они — в полной безопасности.

Миссис Браун

Жизнь; Лондон; вот эта секунда июня.

Она берет сито и начинает просеивать муку над голубой миской. За окном — узкая полоска травы, отделяющая их дом от дома соседей; тень птицы мелькает на ослепительно белой оштукатуренной стене соседского гаража. Лору внезапно охватывает радость от этой промелькнувшей птичьей тени и чередования зеленых и ярко-белых полос. Стоящая перед ней бледно-голубая миска — слегка выцветшая, меловая, с узором из белых листьев по краю. Листья одного размера, стилизованные, развернутые под одинаковыми углами, и есть какая-то замечательная уместность в том, что в углу одного из них маленькое треугольное клеймо. В миску красиво падают белые пряди мучного дождя.

— Ну вот, — говорит она Ричи. — Хочешь посмотреть?

— Хочу.

Опустившись на колени, она показывает ему миску с просеянной мукой.

—Теперь нужно набрать четыре чашки. Ой, а ты знаешь, сколько это?

Он поднимает четыре пальца.

— Правильно, — говорит она, — умница.

Она, кажется, так и проглотила бы его сейчас от избытка любви, как когда-то — до замужества и перехода в другую веру (мать никогда ее не простит, никогда), — обмирая от восторга, брала в рот облатку. Ее теперешнее неприкрытое обожание в чем-то сродни аппетиту.

— Какой же ты славный, умненький мальчик, — говорит она.

Ричи улыбается; он с жадностью смотрит на нее. Она смотрит на него. Замерев, они смотрят друг на друга, и в этот миг она есть именно то, чем кажется со стороны: беременная женщина, стоящая на коленях рядом со своим трехлетним сыном, умеющим считать до четырех.

Она и ее идеальный образ неожиданно совпадают. Сейчас она собирается испечь именинный торт, всего лишь домашний торт, но в ее воображении он ничем не хуже торта с глянцевой сверкающей журнальной фотографии, а может быть, даже лучше, еще роскошней. Она представляет, как из простейших ингредиентов сделает торт, обладающий идеальными пропорциями и величием замка или египетской пирамиды. Ее торт будет вызывать чувство радости и широты, подобно тому как хороший дом дарит нам чувство комфорта и безопасности. Вот так же, наверное, думает она, должны чувствовать себя художники или архитекторы (нескромное сравнение, она понимает, может быть, даже глупое, и все-таки), стоя перед холстом, камнем, краской или жидким

цементом. Ведь даже такая книга, как "Миссис Дэллоуэй", когда-то была всего лишь стопкой белой бумаги и пузырьком чернил. Это только торт, напоминает она себе. И все-таки. Торты тортам рознь. Держа в руках миску с просеянной мукой в чисто прибранном доме под калифорнийскими небесами, она в этот миг — так ей верится — переживает блаженное предвкушение, подобное предвкушению романиста, написавшего первую фразу будущей книги, или архитектора, приступающего к работе над чертежом будущего здания.

— Ну, давай, — обращается она к Ричи, — ты начинаешь.

Она протягивает ему сверкающую алюминиевую кружку. Впервые в жизни ему доверили такое серьезное дело. Лора ставит перед ним на пол другую миску — пустую. Он держит кружку обеими руками.

— Давай, — повторяет она.

Направляя руки Ричи, она помогает ему погрузить кружку в муку. Кружка входит легко, без усилий; сквозь ее тонкие стенки он ощущает шелковистую мелкозернистость просеянной муки. Над миской всплывает маленькое облачко мучной пыли. Мать с сыном поднимают кружку. Мука каскадами ниспадает с ее серебристых стенок. Лора велит Ричи держать кружку ровно и одним ловким ударом ладони сбивает небольшой крупичатый излишек — теперь мука лежит гладким белым слоем точно вровень с краями кружки. Ричи продолжает сжимать кружку обеими руками.

— Замечательно, — говорит она. — А сейчас нужно пересыпать это в другую миску. Ты справишься, как тебе кажется?

— Да, — отвечает он без большой уверенности. Он слишком остро чувствует единственность и неповторимость этой кружки с мукой. Одно дело, когда тебя просят перенести через улицу кочан капусты, и совсем другое, если это только что чудесным образом обретенная голова рильковского Аполлона[1].

— Что ж, приступай! — командует она.

Он осторожно подносит кружку к другой миске и оцепенело замирает над ее поблескивающим белым кратером (на сей раз это бледно-зеленая миска чуть меньшего размера с идентичным узором из белых листьев по верхнему краю, следующая из набора мисок, вкладывающихся одна в другую). Ему понятно, чего от него ждут: он должен высыпать муку в пустую миску, но вдруг это не так, вдруг он что-то перепутал и теперь все испортит; вдруг, перевернув кружку, он совершит что-то непоправимое, нарушит и без того хрупкое равновесие. Он хочет взглянуть в лицо матери, но боится отвести взгляд от кружки.

— Давай, давай переворачивай, — говорит она.

Торопливым, испуганным движением он переворачивает кружку. Какую-то долю секунды мука медлит, затем высыпается. Она падает сплошным потоком, образуя горку, повторяющую в слегка разъехавшемся виде форму кружки. Вверх, почти касаясь его лица, взлетает новое облако, побольше и, повисев несколько секунд, тает. Он не отрываясь смотрит вниз в поблескивающую белую с кремовым оттенком внутренность миски, на результат своих трудов: белый крупичатый холм, испещренный крошечными тенями.

1. Аллюзия на стихотворение Р. М. Рильке "Архаический торс Аполлона".

— Упс, — говорит мать.

Он в ужасе оборачивается к ней. Его глаза наполняются слезами.

Лора вздыхает. Откуда в нем такая трепетность, откуда эта готовность предаться беспричинному раскаянью? Почему с ним нельзя ни на секунду расслабиться? На мгновенье — всего на мгновенье — облик Ричи меняется: становится больше и ярче. Его голова увеличивается. Кажется, что вокруг него мертвенно-бледное свечение. И ей хочется исчезнуть — не причинить ему зло, нет, этого она бы никогда себе не позволила, — но просто исчезнуть, чтобы почувствовать себя свободной, ни в чем не виноватой, ни за что не отвечающей.

— Нет, нет, — говорит Лора. — Все замечательно. Ты все сделал абсолютно правильно.

В его улыбке — почти сумасшедшее облегчение и внезапное самодовольство. В глазах по-прежнему стоят слезы.

Слава богу — значит, всего-то требовалось чуть-чуть его похвалить. Она снова вздыхает. Потом ласково гладит его по волосам.

— Ну что ж, — говорит она, — будешь насыпать следующую?

Он кивает с такой простодушной, такой обезоруживающей горячностью, что у нее дыхание перехватывает от нежности. Она испечет торт, вырастит сына — и то и другое представляется вдруг совсем нетрудным. Она любит его чистой, бесхитростной любовью, как и положено матери; она не испытывает раздражения, не хочет от него убежать. Она любит мужа и дорожит замужеством. Кажется вероятным (не кажется невероятным), что она незаметно для себя перешла невидимую границу, до сих пор отделявшую ее от той женщины, какой ей всегда хотелось стать. Не кажется невероятным, что сейчас, в этот самый будничный момент на этой кухне с ней произошло удивительное событие: она стала собой. Ведь она так долго и упорно к этому стремилась, так в это верила и вот обрела наконец способность быть счастливой, как ребенок в некий волшебный миг научается удерживать равновесие на двухколесном велосипеде. Все будет хорошо. Она перестанет унывать, перестанет грустить по упущенным возможностям и нереализованным талантам (да и есть ли они у нее на самом деле?). Она сохранит верность сыну, мужу, дому и долгу, всем своим дарам. Она будет хотеть второго ребенка.

Миссис Вулф

Она шагает по Арарат-роуд, обдумывая самоубийство Клариссы Дэллоуэй. Кларисса полюбит — женщину. Точнее, девочку, да, девочку, с которой познакомится, сама еще будучи девочкой; это будет страсть из тех, что вспыхивают в ранней молодости, когда искренне кажется, будто любовь и всякие "идеи" — твое личное открытие, что-то, чего до тебя именно так никто никогда не переживал и не осознавал; в тот краткий период, когда можно делать и говорить практически все что угодно: дерзить, набрасываться с кулаками, отказаться от предлагаемого будущего ради другого, гораздо более грандиозного и безумного, коим ты была бы обязана исключительно себе самой, а не какой-нибудь старой

тете Елене, проводящей вечера в насиженном кресле и рассуждающей вслух, стоит или не стоит юным девицам читать Платона и Морриса. Девочка Кларисса полюбит другую девочку, думает Вирджиния. Она будет мечтать о невероятном, мятежном будущем, но в конце концов (как конкретно это произойдет, сказать пока трудно) опомнится и выйдет замуж за подходящего мужчину.

Да, она опомнится и выйдет замуж.

Она умрет нестарой. Возможно, ее самоубийство будет спровоцировано какой-то мелочью (надо только, чтобы получилось убедительно: трагично, а не фарсово).

Но, разумеется, это произойдет не скоро, и к тому времени, как Вирджиния доберется до этого пункта, многое прояснится. В данный момент, гуляя по Ричмонду, она пытается сосредоточиться на Клариссиной первой любви. На этой девочке. Порывистой и пленительной. Она будет срезать головки георгин и штокроз и пускать их в большие чаши с водой, вызывая бурные протесты тетушек, — именно так поступала всегда сестра Вирджинии Ванесса.

Вирджиния проходит мимо крупной женщины, которую часто видит в окрестных магазинах, — подозрительной пожилой дамы с большой сумкой из декоративного гобелена и двумя мопсами на коньячного цвета поводках. Дама подчеркнуто не обращает на нее никакого внимания, что явно указывает на то, что Вирджиния опять говорила вслух. Да, теперь она и сама как будто слышит обрывок фразы о "протестах тетушек", струящийся за нею, как шлейф. Ну и что в этом такого, в конце-то концов? Вирджиния резко оборачивается, готовая спокойно отразить брошенный исподтишка взгляд пожилой дамы, но встречается только с влажными глазами сопящего мопса, озадаченно оглянувшегося на нее через светло-коричневое плечо.

Она доходит до Квин-роуд и поворачивает назад к дому, думая о Ванессе и срезанных цветочных головках, плавающих в чашах с водой.

Ричмонд, конечно, еще лучше других, но все-таки, как ни крути, это типичный пригород со всеми соответствующими приметами: заоконными ящиками для цветов, живыми изгородями; домохозяйками с мопсами; ходиками, гулко отбивающими часы в пустых комнатах. Вирджиния думает о любви к девочке. Она ненавидит Ричмонд и мучительно скучает по Лондону, по центральным улицам больших городов. Ричмонд, где ее держат последние восемь лет, полностью лишен всякой странности и непредсказуемости — собственно, поэтому ее сюда и привезли. И действительно, она тут почти свободна от головной боли, голосов и приступов гнева. Ее единственное желание: поскорей вернуться к опасностям городской жизни.

На ступеньках Хогарт-хаус она останавливается, чтобы припомнить, кто она такая. Многолетний опыт научил ее, что нормальность обязательно предполагает что-то вроде ролевого поведения даже не столько ради мужа и слуг, сколько ради крепости собственных убеждений. Она — писательница, Леонард, Нелли, Ральф и прочие — читатели. Героиня данного романа — спокойная, умная, тонко чувствующая женщина, перенесшая тяжелую болезнь, поправившаяся и теперь готовящаяся к переезду в Лондон, где она будет давать приемы и делать визиты, писать утром и читать днем, обедать с друзьями, стильно одеваться. Есть под-

линное искусство в создании нужной атмосферы за чаем и ужином, в этой воодушевляющей правильности. Мужчины, конечно, могут гордиться своими неподдельно-страстными рассуждениями о судьбах человечества, могут считать войну и поиск Бога единственно достойными темами большой литературы, но она уверена, что английская литература по-настоящему изменилась бы только в том случае, если бы мужские репутации зависели от правильного выбора шляпы.

Кларисса Дэллоуэй, думает она, покончит с собой из-за чего-то такого, что со стороны будет представляться сущим пустяком. Провалится устроенная ею вечеринка, или муж в энный раз не заметит предпринятых ею усилий по самосовершенствованию и дальнейшему благоустройству их семейного гнездышка. Фокус в том, чтобы передать огромность и абсолютную реальность Клариссиного отчаяния при кажущейся мелкости и незначительности повода; убедить читателя, что домашние поражения для нее — то же, что проигранные баталии для какого-нибудь генерала и воспринимаются столь же катастрофично.

Вирджиния входит в дом. Она полностью контролирует персонаж по имени Вирджиния Вулф и в качестве такового персонажа снимает и вешает плащ, а затем спускается к Нелли на кухню обсудить меню будущего обеда.

На кухне Нелли раскатывает корж. Нелли всегда тождественна самой себе, всегда большая и красная, величественная и недовольная, как будто славный век благопристойности и изящества, в котором прошла вся ее жизнь, кончился — причем навсегда — минут за десять до вашего прихода. Вирджиния просто не может на нее надивиться. Как ей удается никогда не забывать свою роль, как она умудряется всякий день и час оставаться собой и только собой?

— Здравствуйте, Нелли, — говорит Вирджиния.

— Здравствуйте, мэм.

Нелли так сосредоточена на корже, словно под ее скалкой проступают слабо видимые, но все же читабельные письмена.

— Это пирог к обеду?

— Да, мэм. Я решила приготовить пирог с мясом. У нас оставалась баранина. Я хотела с вами посоветоваться, но вы были так заняты.

— Пирог с бараниной — это прекрасно, — отзывается Вирджиния, хотя ей с трудом удается остаться в образе. В еде нет ничего плохого, напоминает она себе. Главное, не думать о разложении и фекалиях, не думать об отражении в зеркале.

— На первое — суп из кресс-салата, — сообщает Нелли, — потом пирог, а на сладкое эти, как их, желтые груши, если, конечно, вам не хочется чего-нибудь эдакого.

Ну вот: вызов брошен. Е с л и в а м н е х о ч е т с я ч е г о - н и б у д ь э д а к о г о. Покоренная амазонка, стоя на берегу реки в шкурах убитых и освежеванных ею животных, швыряет грушу к золотистым туфелькам королевы со словами: вот, возьмите. Если вам, конечно, не хочется чего-нибудь эдакого.

— Груши — это то, что нужно, — отвечает Вирджиния, хотя, разумеется, груши совсем не то, что нужно, во всяком случае сегодня.

Если бы Вирджиния относилась к своим обязанностям более внимательно, она бы непременно зашла утром на кухню и обсудила с Нел-

ли обеденное меню. И тогда можно было бы иметь на десерт что угодно: бланманже, суфле, те же груши кстати сказать. Вирджинии ничего не стоило в восемь часов спуститься на кухню и объявить: "Давайте не будем сегодня мудрить. На десерт — груши". Но вместо этого она на цыпочках прокралась в свой кабинет, опасаясь, что ее писательское вдохновение (этот хрупкий импульс, это яйцо, рискованно удерживаемое на кончике ложки) не переживет столкновения с одним из Неллиных настроений. Нелли, конечно, чувствует это и, предлагая груши, напоминает Вирджинии о своем могуществе, о своем знании ее секретов и о том, что королевам, предпочитающим размышлениям о благосостоянии подданных разгадывание головоломок в своих будуарах, нечего привередничать — пусть довольствуются тем, что дают.

Вирджиния разминает в пальцах кусочек теста.

— Вы помните, что сегодня в четыре приезжает Ванесса с детьми? — спрашивает она.

— Да, мэм.

Нелли мастерски подхватывает раскатанное тесто и выкладывает его на противень. Это ловкое, отработанное движение напоминает Вирджинии пеленание ребенка, и на миг она снова ощущает себя девочкой, с яростью и благоговением наблюдающей за безошибочными действиями матери.

— Кстати, еще нужно купить китайский чай и засахаренный имбирь, так мне кажется.

— Китайский чай? Имбирь?

— Ванесса последний раз была у нас больше двух недель назад. Мне бы хотелось, чтобы к чаю было что-нибудь получше, чем вчерашние остатки.

— Да, но тогда, получается, надо ехать в Лондон. Здесь этого не купишь.

— Поезда уходят раз в полчаса, автобусы — раз в час. Нам все равно наверняка еще что-нибудь нужно в Лондоне.

— Это-то да. Но просто сейчас уже полдвенадцатого, а обед не готов. Миссис Белл приезжает в четыре. Вы ведь сказали в четыре?

— Совершенно верно. Я имела в виду четырехчасовой поезд, до которого еще почти пять часов. Сейчас восемь минут двенадцатого. Поезд, уходящий из Ричмонда в двенадцать тридцать, доставит вас в Лондон в начале второго. Вы спокойно купите чай и имбирь, в два тридцать сядете на обратный поезд и в самом начале четвертого будете здесь. По-моему, времени больше чем достаточно..Или я ошибаюсь?

— Нет, не ошибаетесь, — говорит Нелли.

Она берет из миски репу и ловким ударом ножа отсекает кончик. Вот так же, думает Вирджиния, она бы хотела перерезать мне горло, походя, словно убийство всего лишь очередное хозяйственное дело, которое нужно успеть закончить до ночи. Именно так Нелли зарезала бы ее, быстро и умело, как стряпает, следуя рецептам, выученным настолько давно, что, кажется, она родилась с этим знанием. Да, она бы с радостью полоснула Вирджинию по горлу — Вирджиния не выполняет своих прямых обязанностей, а отдуваться приходится ей, Нелли Боксолл, взрослой женщине, и за что? За то, что посмела предложить груши. Ну почему ей так тяжело иметь дело со слугами? Ее мать была в этом отношении просто неподражаема.

Ванесса тоже. Почему в общении с Нелли ей никак не удается быть одновременно твердой и дружелюбной, почему она так и не научилась управлять ее чувствами? Вирджиния отлично знает, с каким видом ей следует появляться на кухне, как должны быть развернуты плечи, каким должен быть ее тон: доброжелательным, но не допускающим фамильярности, — так бонны обращаются к своим любимым воспитанникам. А почему бы нам не придумать чего-нибудь поинтереснее, чем просто груши. Мистер Вулф сегодня не в духе, и боюсь, одними грушами его расположения не вернуть. Это же так просто!

Она подарит Клариссе Дэллоуэй чудесную способность ладить со слугами, особое умение сочетать чуткость и силу. Слуги будут ее боготворить; будут стремиться сделать больше, чем она просит.

Миссис Дэллоуэй

Войдя в подъезд, Кларисса (с цветами в руках) сталкивается с выбегающей на улицу Салли. На какую-то долю секунды она видит Салли, как увидела бы, будь они незнакомы. Салли бледная, седая, стремительная женщина с суровыми чертами лица, килограммов на пять худее, чем следовало бы. Вид этой "незнакомки" вызывает у Клариссы прилив нежности и смутного, болезненного неодобрения. Какая она милая, думает Кларисса, и нервная. Только вот желтое ей нельзя носить, даже этот глубокий горчичный тон.

— Ого, — говорит Салли, — какие чудные цветы!

Они быстро целуются в губы. Они вообще не скупятся на поцелуи.

— Ты куда? — спрашивает Кларисса.

— В город. Ланч с Оливером Сент-Ивом. Разве я тебе не говорила? Я не помню, говорила или нет?

— Нет.

— Прости. Надеюсь, ты не против?

— Разумеется, нет. Это же замечательно: ланч с кинозвездой!

— Я так все отдраила, самой страшно.

— Туалетная бумага есть?

— Навалом. Я буквально на пару часов.

— Пока.

— Красивые цветы, — говорит Салли. — Знаешь, мне как-то не по себе.

— Ну, это, наверное, из-за ланча со знаменитостью.

— Да нет, дело не в Оливере. Просто получается, что я тебя бросаю.

— Что за ерунда! Все в порядке.

— Ты уверена?

— Иди спокойно. Счастливо!

— Пока.

Они снова целуются. В какой-нибудь более подходящий момент она попробует убедить Салли изъять из обращения этот горчичный пиджак.

Проходя через холл, она вспоминает о волне радости, — кстати, чем она была вызвана? — накатившей на нее чуть больше часа назад. Сейчас, в одиннадцать тридцать теплого июньского утра этот холл похож на

вход в царство мертвых. В нише безмолвствует огромная ваза; охряный, тусклый свет бра мутно отражается в ламинированных плитках светло-коричневого мозаичного пола. Даже не на царство мертвых, а на что-то еще более унылое — в смерти хотя бы есть обещание покоя и освобождения. А тут только медленно клубящаяся пыль, бесконечно долгие дни, вечный охряный свет и волглый, слегка химический душок, перебить который сможет лишь откровенный запах старости и потерь, обманутых ожиданий. Ричард, ее несостоявшийся любовник и лучший товарищ, все глубже и глубже погружается в пучину бессилия и безумия. Ричард не сможет составить ей компанию в старости, как ожидалось.

Кларисса заходит в квартиру, и странным образом ей сразу становится лучше. Чуть лучше. Нужно готовиться к приему. Какое-никакое, а дело. Это ее, точнее, их с Салли дом, и, хотя они живут тут уже почти пятнадцать лет, она до сих пор не привыкла к его красоте и к тому, как сказочно им повезло. Два этажа и сад в Уэст-Виллидж! Разумеется, они богаты, неприлично богаты по каким угодно меркам, кроме, может быть, нью-йоркских. У них оказались свободные деньги, и по счастливому стечению обстоятельств им достались эти облицованные сосновыми планками комнаты со створчатыми окнами, распахивающимися на кирпичное патио с изумрудным мхом в неглубоких каменных углублениях и круглым фонтанчиком, принимающимся послушно лепетать, стоит лишь тронуть выключатель. Кларисса несет цветы на кухню. На столе записка от Салли: "Ланч с Оливером. Я тебе говорила? Вернусь не позже трех. XXXXX". Вдруг Кларисса перестает понимать, где находится. Ей кажется, что это не ее кухня. Это кухня ее знакомой, довольно симпатичная, но не в ее вкусе, пропахшая чужими запахами. Она живет не здесь, а в том доме, где дерево ласково трется листьями о стекло и кто-то опускает иглу на виниловую пластинку. А тут, на этой кухне, за стеклянными дверцами шкафа покоится, подобно священной утвари, девственная стопка белых тарелок. На разделочной мраморной панели — старые терракотовые горшки, покрытые глазурью разных оттенков темно-желтого. Эти вещи не имеют к ней никакого отношения, хотя она и узнает их. Сейчас, чувствует Кларисса, здесь присутствует ее призрак, самая живая часть ее существа, которую труднее всего уничтожить и сложнее всего определить, та часть, которая полностью лишена собственнического инстинкта и, как турист в музее, с отрешенным интересом разглядывает глазурованные горшки, мраморную панель с одинокой хлебной крошкой, хромированный кран с дрожащей каплей, которая набухает, вытягивается и, наконец, падает. Все эти вещи они купили когда-то вместе с Салли — Кларисса отлично помнит их походы по магазинам, — но сейчас они выглядят какими-то фантастически необязательными: и кран, и мраморная панель, и горшки, и белые тарелки. Это просто случайный набор вещей — одна, другая, или да, или нет, и абсолютно ясно, что она с легкостью могла бы оставить эту жизнь, этот произвольный мир комфортабельных пустот. Ей бы ничего не стоило выскользнуть из него и вернуться в другой, где нет ни Салли, ни Ричарда, а есть только некая сущность Клариссы, девочки, превратившейся в женщину, все еще полную сил и надежд. Ей абсолютно ясно, что ее грусть и одиночество вместе с их скрипучими подпорками — цена, которую она платит за то, что притворяется, будто живет в этой квартире в окруже-

нии этих вещей, с нервной и доброй Салли, и что если она сбежит, то будет счастлива. И больше чем счастлива — она станет самой собой. На какое-то мгновение ее охватывает чувство чудесного одиночества и безграничных возможностей.

Затем это чувство уходит. Не изгоняется, не гибнет, а именно уходит, как поезд, который прибывает на маленькую загородную станцию и через несколько минут вновь исчезает за поворотом. Кларисса освобождает цветы от бумажной обертки и кладет их в раковину. Она испытывает горечь и невероятное облегчение. На самом деле это ее квартира, ее коллекция глиняных горшков, ее семья, ее жизнь. И другой ей не надо. Все нормально. Не чувствуя ни депрессии, ни эйфории, она — такая, какая есть, уважаемый сотрудник издательства, успешливая женщина Кларисса Воган, организатор приема в честь знаменитого смертельно больного писателя — возвращается в гостиную прослушать сообщения на автоответчике. Вечеринка пройдет лучше или хуже. В любом случае потом они с Салли поужинают. И лягут.

На автоответчике незнакомый голос служащего банкетной фирмы (у него какой-то странный акцент — что, если он новичок?) подтверждает доставку в три. Одна из приглашенных просит разрешения привести с собой свою гостью, а другой сообщает, что вынужден утром уехать из Нью-Йорка к другу детства, у которого на фоне СПИДа неожиданно развилась лейкемия.

Раздается щелчок, и автоответчик выключается. Кларисса нажимает кнопку обратной перемотки. На ланч позвали одну Салли — этим, видимо, и объясняется ее забывчивость. Клариссу Оливер Сент-Ив, герой и ниспровергатель моральных норм, не пригласил. Если бы Оливер — шумно дебютировавший в "Ярмарке тщеславия", а затем снятый с главной роли в дорогостоящем триллере — не был голубым активистом, продолжай он изображать крутого гетеросексуала в фильмах группы "Б", он никогда бы, конечно, не стал таким популярным. Салли познакомилась с ним на модном ток-шоу для высоколобых (она была одним из продюсеров), куда Оливера в жизни бы не позвали, будь он простым исполнителем ролей второго плана в примитивных боевиках. Оливер пригласил только Салли, хотя Кларисса тоже виделась с ним несколько раз и на одном благотворительном вечере они — как ей вспоминается — даже вели долгую и на удивление откровенную беседу. К тому же она женщина из романа, разве это не интересно? (Впрочем, книга, конечно, провалилась, да и Оливер вряд ли любит читать.) Как бы то ни было, Оливер не сказал Салли: "Обязательно приведите с собой эту интересную женщину, с которой вы живете". Возможно, он считает, что Кларисса всего лишь жена, просто жена. Кларисса возвращается на кухню. Она не ревнует к Салли — все не так дешево, — но чувствует, что невнимание Оливера Сент-Ива — показатель общего убывания интереса к ее персоне, и — неловко в этом признаваться — это задевает ее даже сейчас, когда она готовится к приему в честь большого художника, которому, может быть, не суждено дожить до будущего года. Какая же я заурядная, думает она, просто ужас! И все же. Это неприглашение — мини-демонстрация способности мира обойтись без нее. То, что Оливер Сент-Ив пренебрег ее обществом (пусть даже не сознательно, пусть просто по забывчивости), чем-то похоже на смерть — в той же мере, в

какой детская диорама исторического события в обувной коробке похожа на само это событие. Да, это всего-навсего крохотная, аляповатая, хрупкая поделка, сплошь клей и войлок. И все же. Нет, это не провал, говорит она себе. И нет ничего унизительного в том, чтобы стоять сейчас в этом доме, обрезая цветочные стебли. Это не провал, но от тебя требуется все больше и больше усилий, чтобы просто быть, чтобы испытывать благодарность и чувствовать себя счастливой (жуткое слово!). На тебя больше не смотрят на улицах, а если и смотрят, то без всякого сексуального интереса. Тебя не приглашает на ланч Оливер Сент-Ив. За узким кухонным окном грохочет огромный город. Ссорятся любовники, кассирши тренькают своими кассовыми аппаратами, молодые люди бродят по магазинам в поисках новых платьев и пиджаков, старуха под аркой Вашингтон-сквер выпевает свое и-и-и-и-и, а ты обрезаешь розу и ставишь ее в вазу с горячей водой. Ты честно пытаешься быть в это мгновение на этой кухне с цветами; пытаешься любить эти комнаты просто потому, что они твои, и потому, что прямо за ними холл с его коричневым полом и вечно горящими коричневыми лампами. Потому что даже если бы дверь того трейлера открылась, находившаяся там женщина — будь это Мерил Стрип, Ванесса Редгрейв или Сьюзен Сарандон — была бы всего лишь женщиной в трейлере, не более, и ты все равно не смогла бы сделать то, что хотела. Ты не смогла бы броситься к ней, обнять ее и заплакать. А как чудесно было бы порыдать в объятьях этой испуганной, усталой, бессмертной женщины. Что-то самое главное в тебе живо сейчас на этой кухне точно так же, как живы Мерил Стрип и Ванесса Редгрейв в этот миг, когда с Шестой авеню доносится грохот автомобилей и серебристые лезвия ножниц врезаются в сочный темно-зеленый стебель.

Тем летом, когда ей было восемнадцать, казалось, что возможно все. Казалось совершенно естественным поцеловаться на берегу пруда с мрачновато-суровым лучшим другом, а потом спать вместе, странным образом сочетая похоть и целомудрие, мало заботясь о том, что это значит. Конечно, думает она, без дома вообще ничего бы не было. Не окажись они в этом доме, они бы и дальше курили косяки, болтая о том о сем в общежитии Колумбийского университета, оставаясь просто приятелями. Не было бы дома — не было бы и всего остального. А началось все с фатального столкновения престарелых родственников Луи с продуктовым фургоном на окраине Плимута, в результате чего родители Луи предложили ему и его друзьям провести лето во внезапно опустевшем доме с еще свежим салатом в холодильнике и беспризорной кошкой, которая со всевозрастающим нетерпением приходила к кухонной двери проверять наличие объедков. Именно дом и погода — какая-то экстатическая нереальность всего происходящего — превратили дружбу с Ричардом в довольно мучительную форму любви, а впоследствии привели Клариссу на эту нью-йоркскую кухню с итальянским кафельным полом (ошибка, плитка оказалась холодной и маркой), где она стоит теперь, обрезая цветочные стебли и стараясь — без большого успеха — не слишком переживать из-за того, что Оливер Сент-Ив, голубой активист и несостоявшаяся кинозвезда, не позвал ее в гости.

Это не было предательством, конечно нет, просто расширением границ возможного. Она не требовала верности от Ричарда — боже упа-

си! — и не хотела отнять Ричарда у Луи. И у Луи вроде бы не было на этот счет никаких сомнений (или, по крайней мере, он их отгонял), хотя бесконечные раны, которые он наносил себе тем летом различными садовыми орудиями и столовыми ножами, и тот факт, что ему дважды пришлось обращаться за помощью (наложением швов) к местному врачу, тоже, конечно, не могли быть случайностью. Шел 1965 год; казалось, чем больше любви расходуешь, тем больше ее прибавляется. Именно так. А в таком случае почему бы не заниматься сексом со всеми подряд, при условии, конечно, что ты хочешь их, а они — тебя? И когда Ричард, продолжая с Луи, начал с ней, казалось, что так и нужно, казалось, что это правильно. И не то чтобы секс и любовь не таили в себе никаких проблем. Например, у них с Луи ничего не вышло. Луи не привлекала Кларисса, а ее совершенно не тянуло к Луи, несмотря на всю его хваленую красоту. И он и она любили Ричарда, и он и она хотели Ричарда, собственно, только это их и объединяло. Не все люди созданы друг для друга, и они с Луи не были настолько наивны, чтобы переть напролом, не считая одной ночи — они оба были под кайфом, — окончившейся полным фиаско в постели, которую Луи всю оставшуюся часть лета делил исключительно с Ричардом, если, конечно, тот не был с Клариссой.

Сколько раз с тех пор она пыталась представить, что могло бы произойти, если бы она не ушла тогда, если бы вернула Ричарду его поцелуй на пересечении Бликер и Макдугал, если бы они вместе уехали куда-нибудь (куда?) и она не купила благовония и куртку из альпака́ с пуговицами в форме раскрывшихся розовых бутонов. Не исключено, что эта несостоявшаяся жизнь оказалась бы гораздо богаче и невероятнее той, что они получили. Почему-то трудно расстаться с грезами о том, что это ненаступившее, отвергнутое ими будущее могло привести их в сады и просторные солнечные комнаты Франции или Италии; что оно было бы полно измен и беспощадных сражений, что это была бы великая и прочная любовь, выросшая из такой обжигающей и такой глубокой дружбы, что она будет сопровождать их до могилы, а может быть и дальше. Они могли бы попасть в совсем другой мир. Ее жизнь могла быть столь же непредсказуемой и опасной, как сама литература.

А может быть, и нет, думает Кларисса. Просто тогда я была такой, какой была тогда, сейчас такая, какая сейчас: респектабельная дама с хорошей квартирой, стабильным и нежным браком, устраивающая прием. Стоит зайти в любви слишком далеко, говорит она себе, и потеряешь гражданство в той стране, которую ты сама для себя создала. Так и будешь плавать из порта в порт.

И все-таки трудно до конца избавиться от ощущения упущенной возможности. Впрочем, что может сравниться с воспоминаниями об общей молодости! Может быть, дело просто в этом? Ричард был тем человеком, которого Кларисса полюбила в самый многообещающий момент своей жизни. Ричард в обрезанных джинсах и шлепанцах стоял рядом с ней в сумерках на берегу пруда. Он назвал ее миссис Дэллоуэй, и они поцеловались. Его губы прижались к ее губам, его язык (возбуждающий и какой-то фантастически родной — она никогда его не забудет) робко пробирался все дальше и дальше, пока она не встретила его своим. Они поцело́вались и обошли пруд. Потом поужинали и порядком выпили.

Клариссин экземпляр "Золотого дневника"[1] лежал на белой облупившейся прикроватной тумбочке в мансарде, где она пока еще спала в одиночестве; Ричард еще не приходил туда проводить с ней альтернативные ночи.

Казалось, это было началом счастья, и Клариссу до сих пор — больше чем через тридцать лет — поражает, что так оно и было, что этот поцелуй, прогулка, предвосхищение ужина и книги и были ее единственным опытом счастья. Ужин давно забыт, Лессинг затмили другие писательницы и писатели, и даже секс, когда они с Ричардом достигли этой стадии, получился пылким, но неуклюжим и неудовлетворяющим, скорее благодушным, чем страстным. Действительно незамутненным в Клариссиной памяти и через три с лишним десятилетия остается поцелуй в сумерках на полоске мертвой травы и прогулка вокруг пруда под аккомпанемент комариного звона. В этом было какое-то ни с чем не сравнимое совершенство, отчасти связанное с тем, что, казалось, оно обещало большее. Теперь она знает, что это и было мгновением счастья. Единственным опытом счастья в ее жизни.

Миссис Браун

Торт получился совсем не таким впечатляющим, как она мечтала. Она старается не особенно расстраиваться по этому поводу. В конце концов, это всего лишь торт, говорит она себе. Всего лишь торт. Они с Ричи покрыли его глазурью, и теперь — с легким чувством вины пристроив сына к другому занятию (с этим он все равно бы не справился, только грязь развел) — она украшает торт по периметру желтыми розочками из специального тюбика и выводит белой сахарной глазурью "С днем рождения, Дэн". И все-таки торт, который она себе представляла, был другим, совсем не похожим на то, что получилось. В общем-то, ничего страшного, просто ей рисовалось что-то гораздо более грандиозное, намного более значительное. Она надеялась —нельзя этого не признать, — что торт окажется роскошнее и праздничнее, чудеснее. А он вышел каким-то слишком скромным, и не только в смысле размеров, но вообще, во всех отношениях. Он выглядит как-то по-дилетантски. Он хороший, говорит она себе. Он хороший и всем понравится. Само его несовершенство (крошки, застрявшие в глазури; некрасивое "н" в слове "Дэн", чересчур тесно прижавшемся к розочке) только добавляет ему обаяния. Она моет посуду. Она думает о других делах.

Она застелет кровати, пропылесосит ковры. Она завернет в подарочную бумагу то, что купила мужу: галстук и новую рубашку — дороже и элегантнее тех, что он сам себе покупает; зубную щетку с волосками из свиной щетины, кожаный треугольный несессер с маленькими ножничками, чтобы он брал его с собой в командировки. Он будет в восторге или сделает вид, что в восторге, присвистнет и скажет: "Ну это уж слишком!", когда увидит дорогую рубашку и галстук. Он горячо расцелует ее — за каждый подарок отдельно, — приговаривая, что ей не нужно было так тра-

1. Роман английской писательницы Дорис Лессинг (1962 г.).

титься, что он не заслужил таких замечательных вещей? Почему, недоумевает она, кажется, будто ему можно подарить что угодно, вообще все что угодно, а реакция всякий раз будет примерно одинаковой? Почему ему искренне не хочется ничего сверх того, что у него уже есть? Почему он так постоянен в своих стремлениях и восторгах, в своей привязанности к работе и дому? Это добродетель, напоминает она себе. Часть его трогательности (она никогда не произносит этого слова в его присутствии, но про себя определяет Дэна именно как милого и трогательного мужчину, тем более что видела его в самых интимных ситуациях: поскуливающим во сне, сидящим в ванной с душераздирающе невинным, съежившимся до какого-то рудиментарного отросточка пенисом). Замечательно, замечательно и трогательно, напоминает она себе, что счастье ее мужа абсолютно не зависит от чего-то преходящего, а связано исключительно с ней, с ее присутствием в этом доме, с ее мыслями о нем.

Ей не удался торт, но муж все равно ее любит, говорит она себе. Более или менее по тем же причинам, что и подарки: потому что их подарили с добрыми намерениями, потому что они уже есть и потому что они являются частью того мира, в котором ты никогда не требуешь больше, чем имеешь.

Так чего же ей нужно? Чтобы над ее подарками и тортом глумились? Разумеется, нет. Ей нужно, чтобы ее любили. Она хочет быть матерью, спокойно читающей своему ребенку; она хочет быть женой, умеющей идеально накрыть на стол. У нее нет ни малейшего желания быть несчастной, чудаковатой, закомплексованной, вечно обиженной, одинокой и угрюмой особой, которую кое-как терпят, но не любят.

Вирджиния Вулф положила камень в карман пальто, вошла в реку и утопилась.

Лора не позволит себе превратиться в психопатку. Она застелет кровати, пропылесосит комнаты и приготовит праздничный ужин. И не будет расстраиваться по пустякам.

Кто-то стучится в дверь. Лора домывает последнюю тарелку. Сквозь белую пленку дверной занавески она различает смутный силуэт Китти: размытый абрис ее светло-каштановых волос, розоватое пятно ее лица. Лора сглатывает, охваченная внезапным страхом, почти паникой. К ней пришла Китти. А она непричесанная и в халате. Слишком уж она похожа сейчас на несчастную домохозяйку. С одной стороны, ей хочется броситься к двери, с другой — затаиться у раковины и, не шевелясь, стоять там до тех пор, пока Китти не сдастся и не уйдет. Не исключено, что так бы она и поступила — замерла, задержав дыхание (интересно, снаружи ее видно или нет?), — если бы не Ричи, вечный соглядатай, вбежавший на кухню с красным пластмассовым грузовичком и радостно-тревожным криком, что кто-то стучит.

Лора вытирает руки кухонным полотенцем, расшитым красными петухами, и идет открывать. Это всего лишь Китти, говорит она себе, ее подруга, живущая через два дома от них. Ничего особенного не происходит; люди время от времени заглядывают друг к другу в гости. И вовсе не важно, насколько тщательно ты причесана, какой на тебе халат и как выглядит испеченный тобой торт.

— Привет, Китти, — говорит она.

— Я не вовремя? — спрашивает Китти.

— Конечно, вовремя. Заходи.

Китти входит, излучая ауру чистоты и домашней мудрости, вооруженная особым набором нервных и страстных жестов. Китти привлекательная, крепкая, не худенькая, большеголовая женщина на несколько лет моложе Лоры (с некоторых пор все почему-то хоть чуть-чуть да моложе). Небольшие близко посаженные глаза и аккуратный носик образуют оптический центр ее круглого лица. В школе она принадлежала к разряду тех честолюбивых, напористых, не слишком красивых, но зато прекрасно обеспеченных и физически сильных девочек, которые просто за счет своей железобетонной самоуверенности заставляли видоизменить местные представления о привлекательности таким образом, чтобы они тоже могли им соответствовать. Именно Китти и другие девочки ее типа — непрошибаемо-спокойные, с волевыми чертами лица, активные, способные на величайшую преданность и чудовищную жестокость — были королевами всевозможных фестивалей, лидерами групп поддержки, звездами школьных спектаклей.

— У меня к тебе просьба, — говорит Китти.

— Ради бога, — говорит Лора. — Присядешь на минутку?

— Мм-мм. — Китти садится за кухонный стол, поприветствовав Ричи дружелюбным, слегка выпроваживающим кивком. Ричи, заняв относительно безопасную позицию около плиты, смотрит на нее подозрительно, даже сердито (зачем пришла?). Китти, у которой нет своих детей (уже начались всякие разговоры), не пытается очаровывать чужих. Она открыта, пожалуйста, но сама не сделает и шага навстречу.

— Кофе еще не остыл, — говорит Лора. — Хочешь чашечку?

— Спасибо.

Лора наливает кофе себе и Китти. Она с досадой косится на торт — надо было убрать его с глаз долой. В глазури крошки; буква "н" в "Дэн" сплющилась, наехав на розочку.

— Ух ты, — говорит Китти, перехватив Лорин взгляд, — ты торт испекла.

— У Дэна сегодня день рождения.

Китти встает и подходит к Лоре. На Китти белая блузка с короткими рукавами, зеленые клетчатые брюки и соломенные шлепанцы, слегка поскрипывающие при ходьбе.

— Ты смотри-ка, — говорит она.

— У меня не слишком богатый опыт по этой части, — говорит Лора. — Не думай, кстати, что так уж легко писать по глазури.

Она надеется, что сумела придать голосу весело-беспечный, обязательно-наплевательский тон. Как ее угораздило начать с розочек, когда даже идиоту ясно, что начинать надо было с надписи? Она вынимает из пачки сигарету. Она из тех женщин, что курят и пьют кофе по утрам, растят детей, дружат с такими, как Китти, и не особо печалятся по поводу несовершенства своих тортов. Она закуривает.

— Симпатичный, — говорит Китти, разрушая ее хрупкий образ женщины с сигаретой.

Торт симпатичный, как детский рисунок, чья милость и трогательность — следствие точно такого же душемутительного, щемящего несоответствия между замыслом и наличными способностями. Существуют лишь две возможности, понимает Лора: либо быть талантливой, либо,

что называется, не брать в голову. Либо ты делаешь сногсшибательный торт, либо закуриваешь, объявляешь, что подобные подвиги не для тебя, наливаешь себе еще одну чашечку кофе и заказываешь торт в булочной. Лора чувствует себя как публично провалившийся подмастерье. Результатом ее стараний явилось нечто "симпатичное", тогда как должно было получиться (неловко в этом сознаваться, но она надеялась именно на это) прекрасное.

— А когда у Рэя день рождения? — спрашивает она, просто чтобы не молчать.

— В сентябре.

Китти возвращается к кухонному столу. Тема торта исчерпана.

Лора следует за ней с чашками. Китти нужны подруги (детская непосредственность и постоянная легкая обескураженность ее мужа не особенно котируются в большом мире, не говоря уже о проблеме затянувшейся бездетности), и поэтому она то и дело заглядывает к Лоре, просит ее о мелких одолжениях. При этом обе прекрасно понимают, с какой безжалостностью издевалась бы Китти над Лорой, будь они ровесницами и учись в одном классе. В другой жизни, между прочим не столь уж не похожей на эту, они были бы врагами, но в этой, полной сюрпризов и хронологических сбоев, Лора вышла замуж за героя войны, легендарного парня из Киттиного выпускного класса, и нежданно-негаданно попала в аристократки — так невзрачная и уже не юная немецкая принцесса могла бы оказаться на троне рядом с английским королем.

В действительности Лору удивляет другое: то, насколько она дорожит дружбой с Китти. Китти великолепна в той же степени, в какой Лорин муж мил. Великолепие Китти сродни совершенству кинозвезды: ее окружает та же золотистая тишина, сопровождает то же чувство расширенного мгновения. Подобно кинозвезде она обладает не вполне правильной красотой и кажется почти заурядной и в то же время фантастически яркой, как Оливия де Хэвиллэнд или Барбара Стэнвик. Она пользуется невероятным успехом.

— Как Рэй? — спрашивает Лора, ставя перед Китти чашку кофе. — Я что-то его не вижу.

Киттин муж — Лорин шанс сократить разрыв в счете, повод предложить Китти свое сочувствие. Не то чтобы брак Китти с Рэем был полным мезальянсом, нет, но Рэй как бы Киттина версия Лориного торта в увеличенном виде. Он был Киттиным парнем в старших классах. Играл в школьной сборной по баскетболу и продолжал играть неплохо, но не слишком зрелищно в университете Южной Каролины. Провел семь месяцев в плену на Филиппинах. Теперь он какой-то загадочный функционер в департаменте водоснабжения и электроэнергии и в свои тридцать лет наглядно демонстрирует, как бравые парни мало-помалу и без видимых внешних причин превращаются в потасканных, дряблых дядек. Рэй коротко стрижен, надежен, близорук; полон всевозможных жидкостей. Он легко и обильно потеет. Когда говорит, в уголках рта всегда пузырится слюна. Лора представляет (невозможно не представлять), что, занимаясь сексом, он, наверное, извергает целые реки, в отличие от скромных выбросов ее собственного мужа. Почему же тогда нет детей?

— С ним все в порядке, — отвечает Китти. — Рэй есть Рэй. Он не меняется.

— Как и Дэн, — говорит Лора с аффектированной нежностью в голосе. — Фантастические ребята, правда?

Она вспоминает о купленных ею подарках, подарках, которые он оценит, даже очень оценит, но которые ему, в сущности, не нужны. Почему она вышла за него замуж? По любви; из чувства вины; от страха одиночества; из патриотизма. Просто он был слишком трогателен, слишком добр, слишком простодушен, слишком приятно пах. И потом он столько всего перенес. И он хотел ее.

Она кладет руку на живот.

— Это точно, — отзывается Китти.

— А ты когда-нибудь думала, откуда в них столько энергии? Я хочу сказать, Дэн как бульдозер. Его, кажется, ничем не свернешь.

Китти пожимает плечами, театрально закатывая глаза. Они с Лорой похожи сейчас на закадычных подружек-старшеклассниц, обсуждающих мальчиков, которым уже подыскивается замена. Лоре хочется задать Китти один вопрос, но она никак не может его должным образом сформулировать. Это имеет отношение к ощущению своей роли в жизни и — что еще труднее выразить — к яркости и одаренности. Ей хотелось бы спросить, ощущает ли Китти себя необычной, могущественной и неуравновешенной, как, наверное, ощущают себя художники. Полной видений и гнева, призванной прежде всего к созиданию. Чего? Вот всего этого: кухни, праздничного торта, этого разговора. Этого спасенного мира.

— Нам бы правда нужно собраться, — говорит Лора. — Мы уж сто лет не виделись.

— Чудный кофе, — замечает Китти, сделав глоток. — Ты какой покупаешь?

— Не знаю. Подожди, что я говорю, знаю, конечно. "Фолджерс". А ты?

— "Максвелл Хаус". Он тоже хороший.

— Мм-м.

— Но мне хочется перейти на что-нибудь новенькое. Сама не знаю почему.

— Ну... Вот "Фолджерс".

— Да, он хороший.

Китти с глуповатой наигранной сосредоточенностью разглядывает содержимое чашки. Сейчас она похожа на обычную женщину, сидящую за кухонным столом. Вся ее чудесность куда-то улетучилась; можно легко представить себе, какой она будет в пятьдесят: с кожей, как тисненая юфть, толстой, мужеподобной, с кривоватой ухмылкой рассуждающей о своем браке, одной из тех женщин, о которых обычно говорят: "Знаете, в молодости она была довольно хорошенькой". Мир уже незаметно начал оттеснять ее в сторону. Лора тушит сигарету в пепельнице, хочет было зажечь новую, но передумывает. Она способна между делом сварить приличный кофе, умело ухаживает за сыном и мужем; в их доме никто ни в чем не нуждается, никто не чувствует себя ничьим должником, никто не страдает. Она беременна вторым ребенком. Ну и что с того, если она не слишком хороша и не является образцовой хозяйкой?

— Итак, — обращается она к Китти, сама удивляясь жесткости своего тона. Не голос, а сталь.

— Н-да... — говорит Китти.

— Что-то случилось? В чем дело?

Какое-то время Китти сидит неподвижно, глядя на Лору невидящим взором. Она ушла в себя. Так сидят среди случайных попутчиков в поезде.

— Я ложусь в больницу на пару дней, — говорит она наконец.

— Что с тобой?

— Пока неясно. Какое-то новообразование.

— О господи.

— У меня внутри, понимаешь?

— Не совсем.

— В матке. Они хотят проверить, что это.

— Когда?

— Сегодня днем. Доктор Рич сказал, что откладывать не стоит. Я хочу попросить тебя покормить собаку.

— Конечно. А все-таки что именно говорят врачи?

— Только то, что я сказала. Что там какое-то новообразование и нужно посмотреть. Может быть, из-за этого все проблемы с беременностью.

— Понятно, — говорит Лора, — ну если это опухоль, они, наверное, ее просто удалят, и все.

— Врач сказал, что нужно посмотреть. По его словам, для серьезного беспокойства оснований нет, но проверить нужно.

Лора смотрит на Китти. Та сидит не плача, молча и неподвижно.

— Все будет в порядке, — говорит Лора.

— Да. Возможно. Я стараюсь не дергаться. Какой смысл дергаться?

Лора испытывает острую жалость и нежность. Китти-победительница, Китти — королева Весны сидит перед ней больная и напуганная. Вот ее симпатичные золотые часики, вот ее продолжающаяся жизнь. Лора, как и большинство, полагала, что дело в Рэе с его загадочной работой в мэрии; с его пузырящимися капельками слюны; с его галстуком-бабочкой и бурбоном. Китти до сегодняшнего дня казалась яркой и трагической фигурой — опорой мужа. Мужчины слишком часто меняются к худшему (мало кто любит это обсуждать). И женщины безропотно сносят колкости и хмурое молчание, приступы депрессии, пьянство. Китти казалась настоящей героиней.

Выяснилось, однако, что проблема в Китти. Лора знает или думает, что знает, что на самом деле причин для беспокойства более чем достаточно. Она видит, что Китти и Рэя вместе с их аккуратным маленьким домиком захлестывают волны несчастья; они уже почти накрыли их с головой. Может быть, Китти и не доведется стать той бодрой, бархатистой пятидесятилетней дамой.

— Подойди сюда, — говорит Лора так, как могла бы сказать своему сыну, и — словно Китти и вправду ее ребенок, — не дожидаясь, пока та послушается, подходит первой. Она берет Китти за плечи и, преодолев мгновенное чувство неловкости, склоняется к ней, почти складываясь при этом пополам, сознавая, насколько она выше Китти, и обнимает ее.

Китти колеблется, потом позволяет себя обнять. Она сдается. Она не плачет. Лора чувствует, как она отказывается от сопротивления и отдается ей. Вот так, думает она, наверное, чувствует себя мужчина, обнимающий женщину.

Китти обхватывает Лору за талию. Лора переполнена эмоциями. Вот Киттин страх и Киттино мужество, Киттина болезнь. Вот ее груди. Вот ее большое, практичное сердце, вот ее внутренний свет — глубокий розовый свет, рдяно-золотистый, пульсирующий, непостоянный, то густеющий, то снова рассеивающийся; вот глубинная сущность Китти, центр ее центра, непостижимая суть, о которой мечтает всякий мужчина (и прежде всего Рэй), то, к чему он стремится, чего так мучительно ищет ночами. И все это здесь, при свете дня, в Лориных объятиях. Импульсивно, неожиданно для самой себя Лора наклоняется и целует Китти в макушку, долго-долго. Она вдыхает аромат Киттиных духов и хрустяще-свежий запах ее светло-каштановых волос.

— Все нормально, — шепчет Китти, — правда.

— Я знаю, — отзывается Лора.

— Если уж на то пошло, меня гораздо больше волнует Рэй. Я не представляю, как он справится.

— Забудь о Рэе на минуточку, — говорит Лора. — Слышишь меня? Просто забудь!

Китти кивает, прижимаясь к Лориной груди. Кажется, что на безмолвный вопрос дан безмолвный ответ. И на Лоре и на Китти лежит бремя беды и свет благословения, обеих связывают общие тайны и борьба, которую им приходится вести ежеминутно. И та и другая вынуждены играть чужую роль в жизни. Обе живут в постоянной осаде. Обе взяли на себя тяжкий труд решения огромных задач.

Китти поднимает голову, и их губы соприкасаются. Обе сознают, что происходит. Они просто прижимаются друг к другу губами не целуясь.

Китти отстраняется первой.

— Ты очень хорошая, — говорит она.

Лора разжимает объятья и делает шаг назад. Она зашла слишком далеко, они обе зашли слишком далеко, но первой отстранилась не она, а Китти. Киттино поведение объясняется страхом. Настоящая темноглазая хищница — Лора. Непредсказуемая, ненадежная иностранка. Лора и Китти молча соглашаются, что дело обстоит именно так.

Лора переводит взгляд на Ричи, который по-прежнему стоит на кухне с красным грузовичком в руках. Он не отрываясь наблюдает за ними.

— Пожалуйста, не волнуйся, — говорит Лора. — Все будет нормально.

Китти держится спокойно и грациозно.

— Ты ведь знаешь, что делать, да? Просто дай ему вечером полбанки консервов и время от времени поглядывай, есть ли у него вода. Утром его покормит Рэй.

— В больницу тебя Рэй отвезет?

— Мм-м.

— Не волнуйся. Я здесь за всем прослежу.

— Спасибо.

Китти быстро оглядывает комнату с выражением унылого одобрения на лице, как будто решила все-таки купить этот дом, а уж потом как-нибудь привести его в порядок.

— Я пошла, — говорит она.

— Я позвоню тебе завтра в больницу.

— Хорошо.

Китти изображает что-то вроде улыбки, поворачивается и уходит.

Лора остается со своим мальчиком, глядящим на нее с тревогой, недоверием и обожанием. Она ощущает жуткую усталость; больше всего ей хотелось бы сейчас вернуться в постель, к книге. Мир, окружающий мир кажется вдруг каким-то оглушенным, поблекшим, далеким. Есть эта жара, упавшая на улицы и дома; есть эта цепь магазинов, которую тут принято именовать даунтауном; есть супермаркет, аптека, химчистка; есть косметический салон и лавка канцелярских принадлежностей; есть "файв-энд-дайм"[1]; есть одноэтажная свежеоштукатуренная библиотека с газетами на деревянных столбиках и книгами, дремлющими на полках.

... жизнь; Лондон; вот эта секунда июня...

Лора отводит сына обратно в гостиную и снова приставляет его к пирамидке из цветных деревянных кубиков. Затем возвращается на кухню, берет торт и без колебаний отправляет его с блюда из непрозрачного мутно-молочного стекла в помойное ведро. Он падает с удивительно звучным шлепком; желтая розочка размазывается по внутренней стенке ведра. Лора испытывает невероятное облегчение, как будто ослабили стальной обруч, сжимавший грудь. Можно попробовать еще раз. На стенных часах всего пол-одиннадцатого. У нее масса времени, чтобы испечь новый торт. Без крошек в глазури. Надпись она сначала наметит зубочисткой, а розочки оставит напоследок.

М*иссис* В*улф*

Она читает корректуру вместе с Леонардом и Ральфом, когда Лотти сообщает о приезде миссис Белл с детьми.

— Быть не может, — восклицает Вирджиния, — ведь сейчас только половина третьего. Они же должны были приехать в четыре.

— Они здесь, мэм, — настаивает Лотти своим слегка деревянным голосом. — Миссис Белл прошла прямо в гостиную.

Марджори поднимает глаза от пачки книг, которую она обвязывает бечевкой (в отличие от Ральфа она беспрекословно выполняет подобные поручения, вызывая у Вирджинии смешанное чувство признательности и брезгливости).

— Как полтретьего? — говорит она. — Я надеялась уж все закончить к этому времени.

Вирджиния старается не выказать раздражения, которое она всегда невольно испытывает от звука ее голоса.

— Я не могу бросить работу, — отрубает Леонард. — Я появлюсь в четыре часа, как и было условлено, и если Ванесса до тех пор еще не уедет, мы увидимся.

— Не беспокойся, я ею займусь, — говорит Вирджиния, вставая и стараясь не думать о своем затрапезном халате и неуложенных волосах. Это моя родная сестра, напоминает она себе, и все равно спустя столько лет, после всего, что случилось, ей хочется произвести впечатление на Ванессу. Ей хочется, чтобы Ванесса подумала про себя: "А коза-то отлично выглядит".

1. Five-and-dime — магазин товаров повседневного спроса вроде "Тысячи мелочей".

На самом деле Вирджиния выглядит далеко не отлично и уже мало что может с этим сделать, но к четырем часам она хотя бы привела в порядок волосы и переоделась. Следуя за Лотти наверх, она с трудом удерживается от искушения взглянуть в овальное зеркало, висящее в коридоре. Однако удерживается. Расправив плечи, Вирджиния входит в гостиную. Ее зеркалом, как всегда, будет Ванесса — ее корабль и зеленая полоска берега, заросшая виноградниками, где воздух дрожит от пчелиного гуда.

Вирджиния кротко целует Ванессу в губы.

— Дорогая, — обращается она к сестре, придерживая ее за плечи, — если я так рада видеть тебя уже сейчас, представь, в каком бы я была восторге, если бы ты приехала вовремя.

Ванесса хохочет. У нее волевое лицо, слегка воспаленная розоватая кожа. Она на три года старше Вирджинии, но выглядит моложе, и обе это знают. Если в облике Вирджинии есть что-то от суховато-аскетических фресок Джотто; то Ванесса скорее похожа на статую из розового мрамора, изваянную мастеровитым, но не слишком значительным художником эпохи позднего барокко. Ванесса — откровенно земная, даже декоративная фигура, сплошь округлости и завитки; ее лицо и тело выполнены в нежной манере с несколько сентиментальным расчетом продемонстрировать такую избыточность и щедрость человеческой плоти, при которой она уже начинает граничить с эфемерностью.

— Извини, — говорит Ванесса, — просто мы закончили свои лондонские дела гораздо раньше, чем я предполагала, и нам оставалось либо сразу ехать к тебе, либо до четырех колесить по Ричмонду.

— А куда ты дела детей? — спрашивает Вирджиния.

— Дети в саду. Квентин нашел на дороге умирающую птицу, и они решили, что ее нужно отнести в сад.

— Да, тут старая тетя Вирджиния не конкурент. Пойдем к ним?

Ванесса берет Вирджинию за руку, как могла бы взять за руку одного из своих детей. Есть что-то столь же раздражающее, сколь и уютно-притягательное в Ванессиных собственнических инстинктах, в этой ее убежденности, что совершенно нормально приехать на целых полтора часа раньше, чем тебя звали. И вот она здесь; вот ее рука. Эх, если б Вирджиния хотя бы успела причесаться.

— Я снарядила Нелли в Лондон за засахаренным имбирем к чаю, — сообщает она. — Так что примерно через час мы станем счастливыми обладателями имбиря и хорошей порции Неллиного недовольства.

— Нелли переживет, — бросает Ванесса.

Да, думает Вирджиния, вот правильный тон — непреклонный и в то же время покаянно-милосердный, — вот как нужно разговаривать со слугами и с сестрами. Везде требуется талант, в таких вещах тоже. Ванессиной легкости стоило бы поучиться. Можно приехать раньше или опоздать, обронив мимоходом, что так вышло. Можно взять другого за руку с чувством материнской уверенности. Можно объявить, что Нелли переживет, показав тем самым, что ты прощаешь и прислугу, и хозяйку. В саду Ванессины дети сгрудились около розовых кустов. Как удивительны эти три нарядно одетых существа, три жизни, возникшие из ничего. Кажется, это было только что: две юные сестрицы обнимаются, тянутся друг к другу губами, и вдруг буквально через миг две замуж-

ние немолодые женщины стоят на газоне перед группкой детей (конечно, Ванессиных, все — Ванессины, у Вирджинии детей нет и уже не будет). Вот степенный красавец Джулиан; вот Квентин с вечно пылающими щеками и с птицей (дроздом) в красных руках; вот маленькая Анжелика, присевшая на корточки чуть поодаль от братьев, перепуганная, зачарованная этой горсткой серых перьев. Много лет назад, когда Джулиан был еще младенцем, а Вирджиния и Ванесса придумывали имена детям и персонажам в романах, Вирджиния посоветовала Ванессе назвать будущую дочь Клариссой.

— Привет, подкидыши, — говорит Вирджиния.

— Мы нашли птичку, — сообщает Анжелика. — Она болеет.

— Это я уже поняла, — отзывается Вирджиния.

— Она еще жива, — заявляет Квентин важным тоном ученого. — Может быть, нам удастся ее спасти.

Ванесса сжимает руку Вирджинии. Ну вот, думает Вирджиния, смерть перед чаем. Что положено говорить детям или кому бы то ни было в таких случаях?

— Мы можем постараться, чтобы ей было удобно, — говорит Ванесса, — но этой птице пришла пора умереть, и тут уж ничего не поделаешь.

Так швея обрезает нитку. Вот вам дети, не меньше, но и не больше. Ванесса не станет специально расстраивать своих детей, но и обманывать их тоже не будет, даже из жалости.

— Надо сделать для нее коробку, — говорит Квентин, — и отнести в дом.

— Не стоит, — говорит Ванесса. — Ведь это не ручная птица, и я уверена, что ей бы не хотелось умирать в доме.

— Мы устроим похороны, — радостно восклицает Анжелика. — Я буду петь.

— Она еще не умерла, — резко обрывает ее Квентин.

Благослови тебя Господь, Квентин, думает Вирджиния, кто знает, может быть, когда я сама буду лежать на смертном одре, только ты и останешься со мной до конца, только ты и будешь держать меня за руку, в то время как все остальные уже начнут тайком репетировать надгробные речи.

— Нужно сделать ей травяную постель, — говорит Джулиан. — Анжи, нарви немножко травы.

— Хорошо, Джулиан, — отзывается Анжелика и начинает послушно вырывать пучки травы.

О Джулиан, Джулиан! Существуют ли более убедительные доказательства того, что принцип неравенства заложен в самом основании мироздания, чем Ванессин пятнадцатилетний сын Джулиан? Джулиан грубовато-добродушный, сильный, величественный. Его грациозно-мускулистая жеребячья красота так естественна, как будто красота — фундаментальное человеческое состояние, а не отклонение от нормы. Квентин (благослови его Господь) уже сейчас, в свои тринадцать лет, несмотря на всю свою ироничность и ум, — типичный коренастый краснощекий полковник Королевской кавалерии, а идеально сложенная пятилетняя Анжелика скорее всего утратит свою нервную молочную миловидность вместе с молодостью. Первенец Джулиан настолько бесспорный лидер, настолько очевидное воплощение всех самых потаенных надежд семьи, что Ванессу трудно обвинять в пристрастности.

— Может быть, положим ей несколько роз? — предлагает Вирджиния Анжелике.

— Да, — отвечает Анжелика, продолжая возиться с травой, — желтых.

Перед тем как отправиться с Анжеликой за розами, Вирджиния задерживается еще на мгновение — ее ладонь по-прежнему в ладони Ванессы, — глядя на Ванессиных детей, как смотрят в пруд: нырнуть — не нырнуть. Вот, думает она, вот настоящее свершение; вот что действительно останется после того, как причудливые эксперименты в прозе упакуют и упрячут подальше вместе со старыми фотографиями, бальными платьями и фарфоровыми тарелками с томными бабушкиными пейзажами.

Она освобождает руку, встает на колени рядом с Анжеликой и помогает ей приготовить смертное ложе для дрозда. Квентин и Джулиан стоят рядом, но ясно, что именно Анжелика — главный организатор похорон, с чьими идеями по поводу убранства и ритуала нельзя будет не считаться. В некотором смысле вдова здесь именно Анжелика.

— Ну вот, — говорит Вирджиния, когда они с Анжеликой заканчивают сооружение маленького травяного холмика, — я думаю, ей будет удобно.

— Ты думаешь, это "она"? — спрашивает Анжелика.

— Да. Самки крупнее и чуть более блеклые, чем самцы.

— А вдруг она высиживала птенцов?

Вирджиния колеблется.

— Не думаю, — говорит она наконец. — Да и как это теперь узнаешь?

— Когда она умрет, я поищу яйца.

— Хорошо. Гнездо может быть где-нибудь под крышей.

— Я их найду, — говорит Анжелика, — и выведу.

Квентин хохочет.

— Ты что, сама на них будешь сидеть? — спрашивает он.

— Ну и глупый же ты! Я ж тебе сказала, я их выведу.

— А, — говорит Квентин, и Вирджиния не глядя знает, что Квентин с Джулианом про себя смеются над Анжеликой, а заодно, может быть, и над ней самой. Даже сейчас, в двадцатом веке, смерть по-прежнему в умелых руках мужчин, которые добродушно подсмеиваются над женщинами, сооружающими смертные одры и рассуждающими о возрождении частиц теплящейся жизни, затерянной в пейзаже, посредством волшебства или даже простого напряжения воли.

— Ну что ж, — говорит Вирджиния, — кажется, все готово.

— Нет, — возражает Анжелика, — еще розы.

— Верно, — соглашается Вирджиния, с трудом сдерживаясь, чтобы не запротестовать и не потребовать, чтобы сначала положили птицу, а розы расположили вокруг нее уже после. Ясно ведь, что поступить следует именно так. И если бы не присутствие Ванессы с мальчиками, она бы обязательно начала спорить с пятилетним ребенком по этому поводу.

Анжелика берет одну из сорванных ими желтых роз и аккуратно кладет ее на край травяного холмика. Потом добавляет к ней еще одну, потом еще и еще, пока не получается подобие кольца из бутонов, колючих стеблей и листьев.

— Красиво, — говорит Анжелика, и, как ни удивительно, так оно и есть. Вирджиния с неожиданным восхищением разглядывает это скром-

ное ложе из цветов и колючек, этот дикий смертный одр. Она бы сама хотела лежать на таком.

— Ну, давай положим ее теперь, — мягко предлагает она Анжелике.

Вирджиния наклоняется к Анжелике, чувствуя, что они связаны сейчас общей тайной. Есть некая сила, которая их сейчас объединяет, они соучастники, и их сиюминутные отношения, не являясь впрямую ни отношениями между матерью и ребенком, ни эротическими, тем не менее содержат в себе элементы и того и другого. Их сейчас связывает некое понимание. Понимание, которое трудно выразить словами. Вирджиния чувствует это кожей, как погоду, но, вглядевшись внимательнее в лицо Анжелики, по ее отсутствующему взгляду убеждается, что девочке эта игра уже начинает надоедать. Она сделала кроватку из роз и травы, и теперь ей хочется как можно быстрее разделаться с птицей и отправиться на поиски гнезда.

— Да, — соглашается Анжелика.

Уже в пять лет она научилась изображать поддельный энтузиазм по отношению к делам, которые ее абсолютно не интересуют, тогда как в действительности ей хочется, чтобы ее похвалили и отпустили на все четыре стороны. Квентин опускается на колени и бережно, невероятно бережно кладет птицу на траву. О, если бы все мужчины были грубыми, а женщины — нежными, о, если бы все было так просто! Вирджиния думает о Леонарде, хмурящем брови над корректурой с твердой решимостью вычистить не только все ошибки наборщиков, но расправиться с бездарностью в принципе. Она думает о Джулиане на Узе, вспоминает, как он с закатанными по локоть рукавами сидел на веслах и как ей показалось, что именно в тот день, в тот миг он перестал быть ребенком и превратился в мужчину.

Квентин убирает руки, и Вирджиния видит, что птица лежит, плотно подтянув крылья к бокам, небольшим компактным комочком. Вирджиния понимает, что она мертва, что она умерла еще в ладонях у Квентина. Впечатление такое, что она хотела сжаться как можно сильнее. Темнеют черные бусины ее открытых глаз, серые лапки, крупнее, чем можно было предположить, поджаты и подвернуты внутрь.

Ванесса подходит и говорит:

— Теперь нужно оставить ее в покое. Мы сделали все, что могли.

Младших детей не приходится просить дважды. Анжелика, задрав голову, начинает кружить у дома в надежде обнаружить гнездо под застрехами. Квентин вытирает руки о свитер и уходит в дом, чтобы вымыть их с мылом. (Видимо, он считает, что птица оставила у него на ладонях некий след смерти. Неужели он верит, что от него можно избавиться с помощью английского мыла и тетиного полотенца?) Джулиан остается стоять в почетном карауле над птичьим трупиком вместе с Вирджинией и Ванессой.

— Анжи так возбудила идея гнезда, — говорит он, — что она даже забыла пропеть свою молитву.

— Получается, что раз мы приехали раньше времени, — говорит Ванесса, — нам сегодня чаю вообще не дадут?

— Дадут, — отвечает Вирджиния. — У меня есть все, что нужно. И помощь Нелли нам совершенно не требуется.

— Ну, тогда... — говорит Ванесса, разворачивается и идет к дому вместе с Джулианом, который берет мать под локоть. Вирджиния еще на

мгновение задерживается над мертвой птицей в ореоле из роз. Похоже на шляпку. Нечто вроде недостающего звена между дамской шляпкой и смертью.

Она сама хотела бы лежать вот так. Несомненно хотела бы. Ванесса с Джулианом могут заниматься своими делами, пить чай, путешествовать, а она, Вирджиния, Вирджиния, уменьшившаяся до размеров дрозда, позволила бы себе превратиться из угловатой сложной женщины в украшение на шляпке, в дурацкую неодушевленную вещь.

Кларисса, думает она, на самом деле не невеста смерти. Кларисса — смертный одр, на который эту невесту положат.

Миссис Дэллоуэй

Кларисса ставит в вазу букет желтых роз. Потом относит ее в гостиную на журнальный столик, отступает на шаг, сдвигает вазу на несколько сантиметров влево. Она устроит самый лучший прием, на какой только способна. Все это не будет иметь ни малейшего отношения к вечности, будет на сто процентов земным, самым что ни на есть тривиальным, но и совершенным в своем роде. Она проследит, чтобы Ричарда окружали люди, которые его действительно ценят и любят (зачем она позвала Уолтера Харди? Непростительная слабость!); позаботится о том, чтобы он не переутомился. Это ее дань, ее дар. Что еще она может ему предложить?

Гудение домофона застает ее на пути в кухню. Кто бы это мог быть? Привезли заказ, о котором она забыла, или агент из бюро обслуживания решил забросить часть продуктов? Она нажимает на кнопку переговорного устройства.

— Кто там?

— Это я — Луи.

— Луи?

Кларисса отпирает входную дверь. Конечно, это Луи. Никто из ньюйоркцев не позволил бы себе вот так запросто позвонить в дверь, не предупредив сперва о своем визите по телефону. Так никто не делает. Она открывает дверь и выходит в холл с особым, почти головокружительным чувством, таким сильным и не похожим на все остальные, что некоторое время назад она просто окрестила его именем Луи. Это странное чувство включает в себя смесь преданности и вины, приязни и чего-то вроде волнения перед выходом на сцену, а также непоблекшую надежду, что Луи наконец-то принесет новость столь сногсшибательную, что невозможно вообразить не только ее истинный масштаб, но даже ее примерное содержание.

И вот, вынырнув из-за угла, перед ней появляется Луи. Прошло уже — сколько? — да, пять лет, а он все такой же. Все тот же наэлектризованный бобрик седых волос, все та же хищная, слегка разболтанная походка, тот же небрежный стиль в одежде, который почему-то в его случае кажется оправданным. Его юношеский шарм, его тяжеловесная, львиноподобная величавость испарились с поразительной внезапностью почти двадцать лет назад, и возник Луи нынешний: седой, жилистый,

полный скрытых, загнанных внутрь эмоций; возник, как маленький неказистый человечек, выпрыгнувший из башни танка, чтобы объявить, что именно он, а не этот неповоротливый монстр, сровнял с землей вашу деревню. Вдруг оказалось, что Луи, прежний объект вожделений, такой и всегда был таким: совершенно безвредный, скромный театральный педагог.

— Вот так, — говорит он.

Они обнимаются. Отстранившись, Кларисса замечает, что в серых близоруких глазах Луи стоят слезы. У него всегда глаза были на мокром месте. Гораздо более сентиментальная и эмоциональная Кларисса вообще не плачет, хотя ей часто хочется.

— Ты давно приехал? — спрашивает она.

— Позавчера. Я вышел пройтись и вдруг понял, что стою на твоей улице.

— Я ужасно рада тебя видеть.

— Я тоже, — говорит Луи, и его глаза опять увлажняются.

— Ты как будто знал, когда приехать. Сегодня у нас прием в честь Ричарда.

— Серьезно? По какому поводу?

— Ему дали Карруцеровскую премию. Неужели ты ничего не слышал?

— Дали что?

— Это поэтическая премия. Очень престижная, между прочим. Странно, что ты не слышал.

— Что ж. Браво, Ричард.

— Надеюсь, ты придешь. Он страшно обрадуется.

— Думаешь?

— Уверена. Слушай, а почему мы здесь стоим? Проходи.

Она постарела, думает Луи, следуя за Клариссой к двери ее квартиры (восемь шагов, поворот, еще три шага). Она постарела, думает удивленный Луи. Это все-таки произошло. Фантастическая вещь — гены: тело живет, живет много лет, практически не меняясь, и вдруг как-то сразу — за год-два — капитулирует перед старостью. Луи странно, что он не испытывает ничего, кроме грусти, никакого удовлетворения от этого сравнительно резкого заката Клариссиной неестественно затянувшейся молодости. Сколько раз он фантазировал на эту тему. Это его единственный шанс отыграться, его реванш! Он столько лет провел рядом с Ричардом, так любил его, так старался, а в результате Ричард посвящает свои последние годы написанию романа о женщине с роскошной квартирой на Западной десятой улице. Ричард пишет целый многостраничный роман об этой женщине (в одной из глав на пятидесяти с лишним страницах подробно излагается, как она выбирает себе лак для ногтей, который в конце концов так и не покупает), а старина Луи задвинут в хор. Луи отводится всего один короткий эпизод, в котором он уныло сетует на дефицит любви в мире. Вот и все; вот и вся награда, и это после почти пятнадцатилетней совместной жизни на шести разных квартирах, после всех объятий, после того, как он трахал Ричарда до потери сознания; после тысячи ужинов вдвоем, после путешествия в Италию и того часа под деревом. И после всего этого Луи запомнится как печальный зануда, мямлящий что-то о недостатке любви.

— Ты где остановился? — спрашивает Кларисса.

— У Джеймса в тараканьем мотеле.

— Неужели он все еще там?

— Некоторые продукты все еще там. Я заметил коробку с макаронами, которую сам затаскивал на склад пять лет назад. Он уверяет, что это не так, но я точно помню: это та самая коробка с вмятиной в углу.

Луи дотрагивается до носа кончиком указательного пальца (сначала с одной стороны, потом с другой). Кларисса поворачивается к Луи. "Ты только посмотри на него!" — говорит она, и они снова обнимаются. Они стоят так почти целую минуту (он прикасается губами к ее левому плечу, потом меняет положение и припадает к правому). Первой отстраняется Кларисса.

— Выпьешь чего-нибудь? — спрашивает она.

— Нет. Да. Стакан воды?

Кларисса идет на кухню. Она все такая же непроницаемая, такая же невыносимо светская. Вот в этой квартире, думает Луи, Кларисса провела все последние годы. В этих комнатах, вместе со своей подругой (или партнером, или как там они это называют), отсюда уходит на работу, сюда возвращается. И так день за днем плюс театры, вечеринки.

Как все-таки, думает он, мало любви в мире.

Луи делает четыре шага и входит в гостиную. Он снова здесь, в этой большой прохладной комнате с окнами в сад, глубоким диваном и дорогими коврами. В том, как выглядит их квартира, по мнению Луи, виновата Салли. Тут чувствуется ее влияние, ее вкус. Салли и Кларисса обитают в некоем образцово-показательном жилище представителей высшего класса Уэст-Виллидж; так и видишь некоего "специалиста", бродящего по комнатам с блокнотом в руке: французские кожаные кресла — есть; стеклянный журнальный столик — есть; стены льняного цвета, увешанные ботаническими репродукциями, — есть; книжные полки, заставленные сувенирами, привезенными из заграничных путешествий, — есть. Даже эксцентричности — зеркало в раме, обклеенной морскими ракушками, с барахолки; обшарпанный южноамериканский сундук, расписанный плотоядными наядами, — кажутся не случайными, как будто художник-постановщик, осмотрев все, воскликнул: нет, нет, нет, пока неубедительно, нужно еще что-то, какие-то вещи, которые бы действительно дали нам представление об этих людях.

Кларисса возвращается с двумя стаканами воды (газированной, со льдом и лимоном), и Луи вдруг вспоминает запах сосен, травы и гниловатой воды Уэлфлита тридцатилетней давности. Сердце подпрыгивает у него в груди. Да, она постарела, но — что толку это отрицать — ее суровое обаяние, ее немного жестокая аристократическая сексапильность все еще при ней. Она по-прежнему элегантна. Ее по-прежнему окружает аура героини прерванного романа, и, глядя на нее, разменявшую шестой десяток, в этой тускловатой, дорого обставленной комнате, Луи вспоминает фотографии юных солдат с мужественными открытыми лицами, безмятежных парней в военной форме, не доживших до двадцати и продолжающих жить олицетворением несбывшихся надежд в фотоальбомах или в рамках на ночных столиках, — красивые, уверенные в себе ребята, не отягощенные размышлениями о собственной роковой судьбе, тогда как живые таскаются на нелюбимую работу,

занимаются осточертевшим бытом, отбывают бездарные отпуска. Луи кажется, что Кларисса похожа сейчас на такого солдата. Она как будто смотрит на стареющий мир откуда-то из прошлого; она выглядит сейчас такой же печальной, невинной и непобедимой, как убитые на фотографиях.

Она протягивает Луи стакан с водой.

— Ты отлично выглядишь, — говорит она.

Сквозь лицо Луи-юноши всегда проглядывало лицо Луи-старика: крючковатый нос, блеклые удивленные глаза; топорщащиеся проволочные брови, шея с набухшими венами под широким костистым подбородком. Он мог бы быть фермером, крепким и живучим, как сорняк, потрепанный непогодой; если бы он пахал и сеял, то, наверное, стал бы таким, как сейчас, не через пятьдесят лет, а вдвое быстрее.

— Спасибо.

— Чувствуется, что ты был страшно далеко.

— Так и есть. Приятно вернуться домой.

— Пять лет, — говорит Кларисса, — просто не верится, что за все это время ты ни разу не был в Нью-Йорке.

Луи делает три глотка. На самом деле за эти пять лет он несколько раз приезжал в Нью-Йорк, но не звонил. Не потому, что принципиально не хотел видеться с Клариссой и Ричардом, а потому, что не мог заставить себя позвонить. Так было проще.

— Я подумываю вернуться в Нью-Йорк насовсем, — говорит Луи. — Все эти педагогические приемчики у меня уже вот где сидят, я слишком стар и слишком злобен. И слишком беден. Хочу устроиться на какую-нибудь нормальную, честную работу.

— Ты серьезно?

— Не знаю. Ты только не волнуйся — учиться на менеджера я не собираюсь.

— А я думала, ты влюбился в Сан-Франциско. Мне казалось, мы тебя уже никогда не увидим.

— Почему-то все думают, что в Сан-Франциско есть что-то особенное. А на самом деле — тоска зеленая.

— Луи, Ричард очень изменился за последнее время.

— Он что, совсем плох?

— Ну, просто я хочу, чтобы ты приготовился.

— Ты ведь все время была рядом с ним.

— Да. Была.

Она обыкновенная красивая женщина, думает Луи. Ни больше ни меньше. Кларисса садится на диван, и после секундного колебания Луи делает пять шагов и усаживается рядом.

— Я, конечно, читал его книгу, — говорит он.

— Правда? Хорошо.

— Странная книга.

— Наверное.

— Он даже не потрудился изменить твое имя.

— Это не я, — говорит Кларисса. — Это выдумка Ричарда, которую он наделил некоторыми моими чертами.

— Чудовищно странная книга.

— Почти все так считают.

— Кажется, что в ней десять тысяч страниц. Вообще ничего не происходит. И вдруг — бац! Она кончает с собой.

— Его мать.

— Я з н а ю. Но все равно это как-то абсолютно ни с того ни с сего.

— Практически все критики того же мнения. Они так долго ждали, и что? Девятьсот с лишним страниц флирта с внезапной гибелью в конце. Впрочем, многие признают, что написано красиво.

Луи отводит глаза.

— Эти розы красивые, — говорит он.

Кларисса наклоняется вперед и подвигает вазу чуть влево. "Бог ты мой, — думает Луи, — да она превращается просто в бабушку какую-то".

Кларисса смеется.

— Вы только поглядите на меня, — говорит она. — Старушка суетится вокруг своих роз.

Вот так всегда: она застает тебя врасплох — оказывается, она понимает гораздо больше, чем тебе кажется. Луи даже приходит в голову, что эти маленькие демонстрации отсутствия заблуждений на свой счет заранее спланированы для того, чтобы Клариссина игра в хозяйку не показалась слишком пресной. Порой кажется, что она читает твои мысли. Она обезоруживает тебя, как бы говоря: да, я знаю, что́ ты думаешь, и ты прав: я действительно нелепая, я действительно не такая значительная, какой могла бы стать, и мне самой обидно, что так вышло, но, похоже, я уже не в силах ничего изменить. И вот почти против воли на место досады приходит желание как-то ее утешить, помочь ей снова вернуться в образ, сделать так, чтобы ей опять стало комфортно, а ты бы опять получил право испытывать раздражение.

— Значит, — говорит Луи, — Ричард плох.

— Да. Причем даже не столько физически, сколько психически. Видимо, все эти процессы зашли слишком далеко, и блокаторы протеиназы, помогающие иногда, на него не действуют.

— Наверное, это ужасно.

— Но он все равно остается самим собой. То есть я хочу сказать, что главное, то, без чего, собственно, нет Ричарда, не изменилось.

— Уже что-то.

— Ты помнишь ту большую дюну в Уэлфлите?

— Еще бы.

— Мне бы хотелось, чтобы там развеяли мой прах после смерти.

— Что за дикие мысли!

— Ну, иногда думаешь о таких вещах. Невозможно не думать.

Клариссе казалось тогда и кажется до сих пор, что дюна в Уэлфлите останется с ней навсегда. Что бы ни случилось, этого у нее не отнять. В каком-то смысле она всегда будет стоять летом на высокой дюне, молодая и несокрушимо здоровая, испытывая легкое похмелье. На ней хлопковый свитер Ричарда, сам Ричард стоит сзади, обхватив ее рукой за шею; Луи — чуть в стороне — глядит на волны.

— Я жутко злился на тебя тогда, — говорит Луи, — временами даже не мог на тебя смотреть.

— Я знаю.

— Но я старался быть хорошим. Старался проявлять широту.

— Мы все старались. Но есть какие-то физические пределы.

— Я туда ездил, — говорит Луи. — К дому. Я тебе говорил?

— Нет.

— Как раз перед отъездом в Калифорнию. Меня пригласили в Бостон на совершенно идиотскую конференцию о будущем театра. Там собралось невероятное количество напыщенных старых маразматиков, которых словно специально привезли, чтобы студентам было над кем посмеяться, и когда все закончилось, я был в таком поганом настроении, что взял напрокат машину и умотал в Уэлфлит. Я почти сразу его нашел.

— Ой, лучше не рассказывай.

— Почему? Дом на месте и выглядит примерно так же, как раньше. Его слегка подновили — подкрасили и все прочее, — да, еще сделали газон, который, конечно, смотрится в лесу довольно нелепо, как ковер от стены до стены. Но тем не менее.

— Н-да... — говорит Кларисса.

Какое-то время они сидят молча. В некотором смысле было бы лучше, если бы дом снесли. Было бы лучше, если бы солнце, темень и снова солнце не проникали больше в эти комнаты и дождь не барабанил бы по крыше, было бы лучше, если бы туда уже нельзя было вернуться.

— Мне тоже нужно как-нибудь туда съездить, — говорит Кларисса. — Хочется постоять на дюне.

— Если у тебя такие планы насчет праха, ты обязательно должна съездить и подтвердить.

— Нет, ты прав, все это бред. Это лето на меня так действует. Честно говоря, я не знаю, где бы мне хотелось лежать после смерти.

Клариссу вдруг охватывает дикое желание рассказать Луи всю свою жизнь. Ей хочется вывалить ее на пол к его ногам — все живые и как будто незначащие моменты, которые не складываются в истории. Ей хотелось бы сидеть с Луи и перебирать их.

— Так, — говорит она, — расскажи все же чуть подробнее о Сан-Франциско.

— На самом деле это довольно симпатичный городок с множеством неплохих ресторанов. Ничего не происходит. Мои студенты в основном имбецилы. Я действительно собираюсь вернуться в Нью-Йорк, как только смогу.

— Было бы здорово.

Кларисса дотрагивается до его плеча, и кажется, что вот сейчас они встанут и отправятся в спальню. Разденутся. Не как любовники, а как уцелевшие в бою гладиаторы, все в кровоподтеках и ссадинах, но чудесным образом живые, тогда как все остальные погибли. С содроганием они стащат с себя латы и по́ножи, посмотрят друг на друга с нежностью и благоговением и ласково обнимутся, в то время как за окнами будет грохотать Нью-Йорк, Ричард, сидя в кресле, — слушать голоса, а Салли — обедать в обществе Оливера Сент-Ива.

Луи ставит стакан на стол, берет его снова, опять опускает. Постукивает ногой по ковру, трижды.

— Но не все так просто, — говорит он. — Видишь ли, я влюбился.

— Серьезно?

— Его зовут Хантер. Хантер Крейдон.

— Хантер Крейдон. Понятно.

— Он был моим студентом в прошлом году.

Кларисса откидывается назад с раздраженным вздохом. Это уже четвертый, по крайней мере, о ком ей известно. Ее так и подмывает схватить Луи за грудки и прошипеть: тебе бы следовало стареть красивее. Я не могу видеть — ты столько работаешь, думаешь, а потом отдаешь все какому-то мальчишке просто потому, что он молодой и смазливый.

— Наверное, он самый талантливый из всех моих студентов за все годы, — говорит Луи. — Его моноспектакли о взрослении белого гея в Южной Африке просто поразительны. Удивительно сильные.

— Что ж, — говорит Кларисса, не зная, что еще добавить.

Она испытывает жалость и раздражение, и все-таки, думает она, Луи влюблен. Влюблен в молодого человека. Самому Луи пятьдесят три, а впереди у него теперь и секс, и нелепые споры, и страдания.

— Он удивительный, — говорит Луи и вдруг неожиданно для самого себя принимается рыдать.

Вообще-то такие спазмы волнения, когда глаза заволакивает жарким туманом, случаются у него постоянно. Поводом может быть песня или даже встреча со старой больной собакой. Но, как правило, он с ними справляется. Обычно ему это удается. Однако на этот раз слезы начинают литься прежде, чем он успевает сообразить, что происходит, и тот участок его сознания (тот самый, что считает шаги, глотки, хлопки) отмечает: он плачет, как странно. Луи наклоняется вперед, прячет лицо в ладонях, всхлипывает.

На самом деле ни он не любит Хантера, ни Хантер его. У них роман, просто роман. Порой он вообще не думает о нем по многу часов. У Хантера есть другие, параллельные романы, будущее, о котором он мечтает, и, когда он двинется дальше, Луи не будет особенно скучать по его резкому смеху, неровным передним зубам, приступам недовольного молчания.

В мире так мало любви.

Кларисса поглаживает Луи по спине. Салли сказала однажды: "Мы никогда не ссоримся". Они где-то ужинали примерно год назад. Там были такие толстые рыбные медальоны в лимонно-желтом соусе (создавалось впечатление, что все вокруг тонет в этой яркой подливке). Мы никогда не ссоримся. И правда. Иногда они препираются, дуются, но никогда не взрываются, не кричат и не плачут, не бьют посуду. Всегда казалось, что они просто п о к а не ссорятся; что они еще слишком мало знают друг друга, чтобы начинать широкомасштабные военные действия; что они провели лишь первые переговоры, что впереди лежат целые неисследованные континенты и они не могут позволить себе сорваться с цепи. Подумать только! Скоро они с Салли отпразднуют свой восемнадцатилетний юбилей. Они пара, которая никогда не ссорится.

Поглаживая Луи по спине напряженной ладонью, Кларисса думает: возьми меня с собой. Я тоже хочу несчастной любви. Хочу бродить по ночным улицам, под ветром и дождем, и чтобы никому не было до меня дела.

— Прости, — говорит Луи.

— Все нормально. Господи, ты только подумай, сколько всего произошло.

— Я чувствую себя полным идиотом.

Он встает и подходит к стеклянным дверям (семь шагов). Сквозь радугу слез он различает мох, заполняющий трещины в камне, бронзо-

вое блюдце прозрачной воды, на поверхности которой покачивается одинокое белое перо. Он не знает, почему он плачет. Он вернулся в Нью-Йорк. Может быть, он плачет над этим странным садом, над болезнью Ричарда (почему он сам не заболел?), над этой комнатой, Клариссой, всем. Может быть, он плачет над Хантером, который только смутно похож на настоящего. У того, настоящего, есть трагический масштаб, глубина, скромность. Луи плачет о нем.

Кларисса подходит к нему.

— Все нормально, — повторяет она.

— Идиотизм, — бормочет Луи, — круглый идиотизм.

Кто-то открывает входную дверь.

— Это Джулия, — говорит Кларисса.

— Черт.

— Не волнуйся. Ей приходилось видеть плачущих мужчин.

Черт принес ее дочь. Луи расправляет плечи и отступает на шаг в сторону, высвобождаясь из-под Клариссиной руки. Он продолжает вглядываться в сад, пытаясь привести в порядок лицо. Он думает о мхе. Он думает о фонтанах. Его вдруг начинают живо интересовать мох и фонтаны.

Странно, говорит некто внутри него, почему он думает о таких вещах?

— Здравствуйте, — раздается у него за спиной голос Джулии. "Здравствуйте", а не "привет". Она всегда была серьезной, умной девочкой, чересчур крупной, немного чудной и непредсказуемой.

— Привет, родная, — отвечает Кларисса. — Ты, конечно, помнишь Луи?

Луи оборачивается. В конце концов, пусть знает, что он плакал. Черт с ней.

— Конечно помню, — говорит Джулия.

Она подходит к нему, подает руку. Ей восемнадцать, может быть, девятнадцать. Она так изменилась, стала такой потрясающей, что Луи с трудом сдерживается, чтобы снова не разрыдаться. Последний раз они виделись, когда ей было тринадцать, и она была толстой, неуклюжей, безумно застенчивой. Она и сейчас не красавица и никогда не будет красавицей, но в ней проявилось обаяние ее матери, то же золотистое чувство собственного достоинства. Она чудесна и уверена в себе, как юная спортсменка. У нее чистая розовая кожа, очень короткая стрижка, чуть ли не наголо.

— Джулия! — говорит он. — Как приятно тебя видеть!

Она крепко пожимает ему руку. В носу у нее тонкое серебряное колечко. Она яркая и ладная, пышущая здоровьем, похожая на идеальную ирландскую поселянку, только что вернувшуюся с поля. Наверное, она в отца (представляя себе отца Джулии, Луи всегда воображал рослого молодого блондина, полунищего актера или художника, ловеласа, преступника, отчаянного малого, опустившегося до продажи собственных жидкостей: крови — в банк крови и спермы — в банк спермы). Судя по всему, он был настоящим великаном, ожившим героем кельтских мифов, если, глядя на Джулию в короткой маечке, шортах и черных армейских башмаках, так и видишь ее с вязанкой хвороста на одном плече и с ягненком на другом.

— Здравствуйте, Луи, — говорит она.

Она сжимает его руку, но не трясет. Конечно, она видит, что он плакал. И кажется, это ее не слишком удивляет. Интересно, что ей о нем рассказывали?

— Ну, мне пора, — говорит он.

Она кивает. Потом спрашивает:

— Вы надолго в Нью-Йорк?

— Всего на несколько дней. Но скоро я перееду сюда насовсем. Рад был тебя повидать. Пока, Кларисса.

— В пять часов, — говорит Кларисса.

— Что?

— Прием. Начало в пять. Пожалуйста, приходи.

— Обязательно приду.

— До свидания, Луи, — говорит Джулия, красивая девятнадцатилетняя девушка, говорящая не "привет", "пока", а "здравствуйте" и "до свидания". У нее удивительно мелкие, очень белые зубы.

— До свидания.

— Ты правда придешь? — говорит Кларисса. — Пообещай мне, что придешь.

— Обещаю. До свидания.

С глазами, так и не просохшими от слез, он тащится к входной двери. Он жутко злится на Клариссу и смутно — полный абсурд! — влюблен в Джулию (при том что его никогда не тянуло к женщинам — у него до сих пор мурашки по коже от воспоминания о той дикой, безумной попытке с Клариссой, которую он предпринял, просто чтобы подтвердить свои права на Ричарда). Он рисует себе их с Джулией бегство из этой чудовищной, стильно обставленной квартиры; подальше от этих стен льняного оттенка и ботанических репродукций, от Клариссы и ее газированной воды с ломтиками лимона. Он спускается в тускло освещенный холл (двадцать три ступеньки), выходит в вестибюль и потом на Западную десятую улицу. Солнце, как прожектор, ударяет ему прямо в лицо. Он с невольной благодарностью присоединяется к насельникам этого мира: похожему на хорька человечку с двумя таксами; обильно потеющему толстяку в темно-синем костюме; лысой женщине (мода? химиотерапия?) с лицом, напоминающим свежий синяк, слюнявящей сигарету возле Клариссиного дома. Луи обязательно вернется сюда; поселится в Уэст-Виллидж; будет коротать вечера в "Данте"[1], с сигаретой и чашкой эспрессо. Он еще не старый, нет. Позапрошлой ночью он остановил машину посреди Аризонской пустыни, вылез и стоял под звездами до тех пор, пока не ощутил присутствия своей души или как там это еще назвать; той непрерывной части своего существа, которая когда-то была ребенком, а уже через миг стояла под звездами в стрекочущей тишине пустыни. С несколько отвлеченной теплотой он думает о себе, юном Луи Уотерсе, всю свою молодость пытавшемся жить с Ричардом, испытывая попеременно то гордость, то гнев от неустанного Ричардова восхищения его руками и ягодицами. В конце концов они ра́сстались. Произошло это после той ссоры на вокзале в Риме (из-за письма, которое прислала Ричарду Кларисса, или просто потому, что Луи надоело чувствовать себя более удачливым и менее одаренным членом компании?). Но так или иначе, Луи, который уже тогда,

1. Популярное нью-йоркское кафе.

в свои двадцать восемь лет, чувствовал, что больше не молод, и переживал по поводу упущенных возможностей, убежал от Ричарда и сел в первый попавшийся поезд, следующий, как выяснилось, в Мадрид. В то время казалось, что это резкий, но не окончательный жест, и, глядя на проносящиеся мимо виды (проводник раздраженно информировал его, куда именно он едет), Луи испытал странное, почти противоестественное наслаждение. Он был свободен. Теперь он уже почти ничего не помнит о своих бесцельных шатаниях по Мадриду; он даже забыл, как звали того итальянского мальчика (Франко? неужели его действительно так звали?), который убедил его плюнуть на затянувшийся, обреченный роман с Ричардом и поискать более простых радостей. Одно он помнит совершенно ясно: сидя тогда в поезде, он испытал ту разновидность счастья, которая, по его представлению, ведома душам, сбросившим земные оболочки, но еще не забывшим, кто они. Он идет на восток, к университету (семьдесят семь шагов до угла). Он ждет, когда светофор поменяет цвет.

Миссис Браун

Она едет в своем "шевроле" по Пасадина-фривей между холмами, там и сям опаленными прошлогодним пожаром, испытывая такое чувство, будто ей это снится, точнее, снилось когда-то, а теперь вспоминается. Все вокруг словно приколото к этому дню, как усыпленные эфиром бабочки — к картону. Вот выгоревшие черные склоны, усеянные не тронутыми пламенем оштукатуренными домиками пастельных тонов. Вот подернутое дымкой бледно-голубое небо. Лора ведет машину не слишком быстро, не слишком медленно, время от времени поглядывая в зеркало заднего вида. Она — женщина в машине, которой снится, что она едет в машине.

Она оставила сына с миссис Лэтч, живущей на другом конце улицы. Сказала, что у нее срочное дело, связанное с днем рождения мужа.

На нее напал панический страх — ей кажется, что "панический страх" как раз адекватное выражение. Уложив сына, она попробовала было прилечь; попробовала читать, но так и не смогла сосредоточиться. Она лежала с книгой в руках, испытывая полную опустошенность, замученная ребенком, тортом, поцелуем. Почему-то именно эти вещи не давали ей покоя, и, лежа на двуспальной кровати, в комнате с задернутыми шторами и зажженной прикроватной лампой, она мысленно сказала сама себе: ага, значит, вот как сходят с ума. Раньше ей казалось, что это должно происходить как-то иначе — воображая человека (женщину, во многом похожую на нее), теряющего рассудок, она представляла себе галлюцинации, стоны и вопли; выяснилось, однако, что бывает совсем по-другому: гораздо тише и безнадежнее. По сравнению с ее теперешним оцепенением любая эмоция, даже грусть, явилась бы неким видом освобождения.

И вот она села за руль и укатила на несколько часов. Нет, она не забыла о долге: оставила сына под надежным присмотром; испекла новый торт, разморозила бифштексы, украсила салат из фасоли. И лишь после всего этого позволила себе уехать. Она вернется вовремя, так, что-

бы успеть приготовить ужин и накормить Киттину собаку. Но сейчас она мчится (сама не зная куда), чтобы побыть в одиночестве, свободной от ребенка, дома, маленькой праздничной вечеринки, которую она обязательно устроит сегодня вечером. Она взяла с собой дамскую сумочку и "Миссис Дэллоуэй". Она надела чулки, блузку и юбку, вставила в уши свои любимые сережки — простые медные диски. Она испытывает смутное, дурацкое удовлетворение от того, как она выглядит, и от чистоты, царящей в машине. Маленькая темно-синяя корзиночка для мусора (совершенно пустая) плотно обнимает выпуклость днища над задним мостом на манер лошадиного седла. Сознавая, что это довольно нелепо, она находит утешение в этом безупречном порядке. Чистая, красиво одетая, она уезжает все дальше и дальше от дома.

На кухне, накрытый специальной алюминиевой крышкой с деревянной ручкой в форме желудя, ее ждет новый торт. Он заметно лучше первого. На нем двойной слой глазури, и поэтому он выглядит очень опрятно — без единой застрявшей крошечки; заглянув в другую кулинарную книгу, она выяснила, что у кондитеров есть даже специальное название для первого слоя глазури — "крошковый слой" и что торт всегда покрывают глазурью дважды. Надпись "С днем рождения, Дэн" на этот раз выполнена элегантными белыми буквами и больше не упирается в розочки. Это хороший торт, почти идеальный, и все-таки Лора по-прежнему им недовольна. Несмотря ни на что, он производит впечатление любительского. Буква "я" в слове "рождения" получилась совсем не такой, как ей бы хотелось, и две розочки вышли какими-то кривобокими.

Она прикасается пальцами к губам, на которых какое-то мгновение жил Киттин поцелуй. Нельзя сказать, что она испытывает сожаление по поводу поцелуя — что бы он ни значил, — но он усиливает ее чувство к Китти. Любовь — это всегда тайна; нужно ли пытаться понять каждую частность? Лора хочет Китти, ее силу, ее бодрое отчаянье, золотисто-розовое мерцание ее внутренней жизни, сухую прошампуненную душистость ее волос. По-другому Лора хочет Дэна; это ее желание более темное и менее запутанное; в нем больше тонкой жестокости и стыда. Тем не менее это желание — острое, как осколок кости. Она может поцеловать на кухне Китти и любить мужа. Предвкушать тошнотворное удовольствие от его губ и пальцев (значит ли это, что ей желанно его желание?) и мечтать о новых поцелуях с Китти на кухне, или на пляже под визги детей, возящихся в волнах прибоя, или когда они с Китти со стопками сложенных полотенец в руках столкнутся в холле, смеющиеся, возбужденные, безнадежно влюбленные если не друг в друга, то в собственное безрассудство, прошепчут друг другу "шшш", разбегутся, сойдутся снова.

Но есть одна вещь, которая ее действительно мучает — это торт. Он вызывает у нее жгучее чувство стыда, и она ничего не может с этим поделать. Это всего лишь сахар, мука и яйца; неизбежное несовершенство — часть очарования самодельного торта. Она это понимает, прекрасно понимает. И тем не менее она надеялась на что-то более прекрасное и значительное, чем то, что вышло, несмотря на безупречную поверхность и аккуратную надпись. Она хотела бы (нельзя этого не признать) испечь такой торт, который фактически бы представлял воплощенную мечту об идеальном торте, торте, который дарит вам безус-

ловное и глубокое ощущение уюта и щедрости. Она хотела бы сделать торт, исцеляющий от печали, пусть ненадолго. Она хотела бы создать что-то замечательное, что-то такое, что было бы признано выдающимся даже теми, кто не испытывает лично к ней никакой симпатии.

Но ее постигла неудача. И ее это мучает — смешно было бы притворяться, что это не так. Что со мной происходит? — думает она.

Она съезжает с трассы влево и жмет на акселератор. Сейчас она может вообразить себя кем угодно и ехать куда угодно. У нее полный бак бензина, бумажник с деньгами. Час, а то и два в ее полном распоряжении. Потом будет не так спокойно. Около пяти миссис Лэтч начнет нервничать, а самое позднее в шесть бросится к телефону. Если Лора до тех пор не объявится, ей придется объясняться, но как минимум часа два у нее есть. Она женщина в машине, просто женщина в машине.

Она поднимается на холм Чавес и, глядя вниз на чуть размытые шпили, понимает, что пора что-то решать. Последние полчаса можно было просто ехать в направлении Лос-Анджелеса, но теперь вот он: приземистые старые здания, более высокие скелетообразные новые — все залито ровным дневным светом, который как будто падает не с неба, а излучается самим воздухом, состоящим из дымчатых фосфоресцирующих частиц. Нужно либо въезжать в город, либо огибать его, а значит, сворачивать направо. Если просто продолжать двигаться вперед, то вскоре окажешься на широкой, плоской равнине, сплошь застроенной заводами и невысокими многоквартирными домами, окружающими Лос-Анджелес в радиусе ста миль. Конечно, можно свернуть направо и в конце концов добраться до Беверли-хиллс или до пляжей Санта-Моники, но у нее нет ни малейшей охоты гулять по магазинам, и она ничего не взяла с собой для купанья. Несмотря на огромность и яркость этого дымчатого ландшафта, ехать, как ни удивительно, почти некуда, и того, что ей действительно хочется — тихого укромного уголка, где можно было бы почитать и подумать, — не найти. Если она зайдет в магазин или ресторан, ей придется кого-то из себя изображать, притворяться, что ее интересует то, что на самом деле ее абсолютно не интересует. Придется вести себя так, как принято вести себя в подобных местах: разглядывать товары и отказываться от услуг продавцов, садиться за столик, что-то заказывать, потом это потреблять и уходить. Если она просто припаркуется где-нибудь и останется сидеть в машине, она, одинокая женщина, окажется слишком привлекательной мишенью для преступников и тех, кто будет предлагать ей себя в качестве охраны. Она будет выглядеть слишком странно и слишком уязвимо.

А в библиотеках, так же как и в парках, невозможно уединиться.

Она поворачивает налево и въезжает в город. Решение приходит к ней словно само собой, как будто оно ждало ее за поворотом и теперь просто выплывает навстречу столь же осязаемо-очевидное, как Фигероа-стрит с ее витринами и тротуарами под маркизами. Она зарегистрируется в гостинице. Скажет (разумеется), что хочет снять номер на ночь и что ее муж вот-вот подъедет. А раз она заплатит за сутки, что дурного, если она пробудет там всего пару часов?

И все же то, что она собирается сделать, настолько экстравагантно, настолько безрассудно, что у нее от волнения даже начинает кружиться голова — она нервничает, как школьница. Да, это расточительство —

платить за сутки, намереваясь в действительности провести в номере не больше двух часов, но в конце концов в данный момент деньги у нее есть, а хозяйство она ведет достаточно экономно. Сколько может стоить номер? Вряд ли так уж дорого.

Конечно, разумнее было бы остановиться в дешевом мотеле где-нибудь на окраине, но на это у нее просто не хватит духа. Тогда все предприятие приобретет привкус чего-то запретного и чересчур убогого. Ее даже могут принять за профессионалку определенного рода; ей могут начать задавать всякие вопросы. Не исключено, что там существуют свои нормы поведения, с которыми она абсолютно незнакома, ибо это лежит за пределами ее опыта, и, немножко подумав, она едет в "Норманди", длинную белую гостиницу всего в нескольких кварталах от того места, где она находится. "Норманди" большое, чистое, совершенно невыразительное здание П-образной формы; белые десятиэтажные крылья-близнецы как бы образуют скобки, заключающие типично городской сад с фонтанами. Тут царит атмосфера гигиеничной респектабельности; это гостиница для туристов и бизнесменов, людей, в чьем появлении и присутствии нет и намека на таинственность. Лора паркуется под хромированным козырьком, на котором закреплены хромированные угловатые буквы названия. Несмотря на яркое солнце, воздух под козырьком кажется ночным, словно наполненным лунным сиянием, прозрачным и ясным особой отмытой ясностью белого на белом. По обе стороны затемненных стеклянных дверей — горшки с как будто бы удивленными алоэ.

Лора оставляет машину, получает специальный талончик и, открыв тяжелую стеклянную дверь, входит внутрь. Фойе встречает ее ледяной тишиной. Лишь откуда-то издали долетает тихий мелодичный перезвон. Лорино волнение моментально улетучивается. По толстому синему ковру она направляется к стойке дежурного администратора. Эта лестница, этот вестибюль — как раз то, что надо: прохладная ничейная территория, идеально лишенная запаха, прошитая быстрыми эмоционально нейтральными появлениями и исчезновениями. Среди подчеркнуто нелюбопытных, профессионально вежливых людей она чувствует себя совершенно на месте. Однако повод, приведший ее сюда, достаточно сомнителен и, хуже того, невразумителен — она, как ни дико это звучит, прячется здесь от торта. Она собирается сказать дежурному, что ее муж задерживается и приедет примерно через час. Багаж у него. Она ни разу в жизни не лгала таким образом, тем более человеку, которого не знает и не любит.

Сама операция проходит на удивление гладко. Дежурный, мужчина ее лет с писклявым, вкрадчивым голосом и нездоровой кожей не только не выказывает подозрительности, но, очевидно, не допускает и мысли о каком-то обмане. На Лорин вопрос о наличии свободных номеров он отвечает: "Да, есть. Вам какой — одноместный или двухместный?"

— Двухместный, — говорит Лора. — Я с мужем. Вещи у него.

Дежурный бросает быстрый взгляд Лоре за спину, ожидая увидеть мужчину, волокущего чемоданы. Лора краснеет, но не сдается:

— Муж подъедет часа через два. Ему пришлось задержаться, и он послал меня вперед, проверить, есть ли свободные места.

Для большей устойчивости она кладет руки на черную мраморную столешницу. Да, похоже, ее легенда звучит не слишком-то убедительно.

Если они путешествуют вместе, зачем им две машины? И почему они не могли просто заказать номер по телефону?

Однако дежурный не проявляет ни малейших признаков беспокойства.

— К сожалению, свободные номера остались только на нижних этажах. Вас это устроит?

— Абсолютно. Ведь мы всего на одну ночь.

— Хорошо. Так, давайте посмотрим. Номер девятнадцать.

Лора подписывает регистрационный бланк своим подлинным именем (вымышленное смотрелось бы слишком жалко и сомнительно), расплачивается ("Возможно, нам придется уехать рано утром, у нас будет мало времени, так что уж лучше я заплачу прямо сейчас") и получает ключ.

Ей самой не верится, что она это сделала. С ключом в руке она идет в дальний конец холла к обитым кованой бронзой дверям лифтов. Над каждым лифтом — узкая горизонтальная панель с яркими красными цифрами. Лора минует расставленные в разнообразных сочетаниях пустые диваны и кресла, горшки с миниатюрными пальмами, мирно почивающими на холодке, застекленный грот (гибрид аптеки с кафе), где несколько одиноких мужчин в костюмах, сидя за стойкой, читают газеты, пожилая женщина в рыжем парике и розовом наряде официантки рассказывает что-то смешное, ни к кому конкретно не обращаясь, а на специальном пьедестале под прозрачным пластмассовым куполом покоится огромный, карикатурных размеров лимонно-меренговый торт без двух сегментов.

Лора вызывает лифт, входит, нажимает на кнопку своего этажа. На стенке лифта под стеклом — реклама яиц "Бенедикт", которые можно заказать в ресторане гостиницы до двух часов дня. Она разглядывает рекламу, автоматически отмечая, что еще несколько минут назад у нее была возможность сделать заказ. Беспокойство не оставляло Лору слишком долго, чтобы сразу исчезнуть без следа, но природа этого беспокойства неожиданно изменилась. Нервозность, раздражение, недовольство собой остались, но теперь они существуют как бы отдельно. Решение снять гостиничный номер и войти в этот лифт, похоже, ее спасло — так морфий спасает ракового больного, не устраняя боль, но помогая забыть о ней. Ей кажется, что она сопровождает невидимую кузину, склонную к депрессии и мазохистскому самокопанию, и не Лора, а эта женщина, ее несчастная родственница, нуждается в тишине и утешении. Лора, как медсестра, должна помочь ей избавиться от боли.

Она выходит из лифта, медленно идет по коридору, вставляет ключ в замочную скважину номера девятнадцать.

Вот ее комната: бирюзовая, с бирюзовым покрывалом на двуспальной кровати и картиной (весенний Париж) в светлой деревянной раме — ничего неожиданного. В комнате стоит не то чтобы затхлый или спертый, но несколько несвежий дух, смешанный с запахом алкоголя, сосновой смолы, белил и ароматического мыла. Дух усталости, как определяет его Лора. Дух места, которое используют и используют без передышки.

Лора подходит к окну, раздвигает полупрозрачные белые занавески, поднимает жалюзи. Внизу сад с фонтаном, кустами роз и пустующими

каменными скамейками. Ей снова кажется, что она спит и видит сон, в котором она, застыв у окна, смотрит на этот странный безлюдный сад, а на часах — начало третьего. Она отворачивается от окна. Снимает туфли, кладет "Миссис Дэллоуэй" на стеклянный ночной столик и ложится на кровать. В комнате стоит особая, неестественная тишина, обычно царящая в гостиницах, тишина, наложенная на отдаленные скрипы, бульканье и повизгивание колесиков по ковру.

Она так далеко сейчас от своей жизни. Это оказалось так просто.

Кажется, что она покинула свой мир и вошла в царство книги. Конечно, трудно представить себе что-нибудь более не похожее на Лондон миссис Дэллоуэй, чем этот бирюзовый гостиничный номер, и тем не менее ей почему-то кажется, что гениальная, покончившая с собой Вирджиния Вулф после смерти могла попасть в подобное место. Лора смеется, беззвучно. Господи, говорит она про себя, пожалуйста, пусть рай будет чем-то бóльшим, чем этот номер в "Норманди". Да, наверное, рай искуснее обставлен, наверное, он ярче и величественнее, но и для него, по-видимому, характерна эта особая тишина и оторванность от продолжающейся жизни. В Лорином пребывании в этой комнате есть что-то чопорное и одновременно развратное. Она чувствует себя в полной безопасности. Она могла бы делать здесь все, что ей вздумается, все, что угодно. Она сейчас похожа на новобрачную, которая прилегла в спальне и ждет... нет, не мужа и вообще не мужчину. А кого-то. Чего-то.

Она тянется к книге, заложенной серебряной закладкой ("Моему книжному червю с любовью"), подаренной мужем на какой-то из ее прошлых дней рождения.

С глубоким и обнадеживающим чувством освобождения она начинает читать:

Еще она помнит, как однажды бросила шиллинг в Серпантин[1]*. Но подумаешь, мало ли кто чего помнит; а любит она – вот то, что здесь, сейчас, перед глазами; и какая толстуха в пролетке. И разве важно, что когда-то существование ее прекратится; все это останется, а ее уже не будет, нигде. Разве это обидно? Или наоборот – даже утешительно думать, что смерть означает совершенный конец; но каким-то образом, на лондонских улицах, в мчащемся гуле она останется, и Питер останется, они будут жить друг в друге, ведь часть ее – она убеждена – есть в родных деревьях, в доме-уроде, стоящем там, среди них, разбросанном и разваленном, в людях, которых она никогда не встречала, и она туманом лежит меж самыми близкими, и они поднимают ее на ветвях, как деревья, она видела, на ветвях поднимают туман, но как далеко-далеко растекается ее жизнь, она сама. Но о чем это она размечталась, глядя в витрину Хэтчарда? К чему подбирается память? И какой молочный рассвет над полями видится ей сквозь строки распахнутой книги:*

Злого зноя не страшись
И зимы свирепой бурь[2]*.*

Можно было бы уйти в смерть. Лора понимает вдруг, что она — и любой другой — может сделать этот выбор. Безумная, головокружительная, слегка нереальная мысль наплывает на нее — еле слышная, но все-таки внятная — как будто издалека, как потрескивающий голос далекой радиостанции. Она могла бы умереть. В этой отвлеченной, мерцающей

1. Искусственное озеро в Гайд-парке.
2. *Шекспир.* Цимбелин.

возможности нет ничего особенно патологического. И гостиничный номер — идеальное место для этого, не так ли? Вероятно — даже очень вероятно, — что кто-то и вправду совершил это прямо здесь, в этой комнате, вот на этой кровати. Кто-то сказал себе: хватит, довольно; кто-то в последний раз взглянул на эти белые стены, на этот гладкий белый потолок. Попадая в гостиницу, вы как бы выскальзываете из вашей привычной жизни и вступаете на нейтральную территорию, в чистую белую комнату, где умирание уже не кажется чем-то абсолютно неуместным.

Наверное, думает она, совершая этот шаг, испытываешь чувство невероятного покоя и освобождения. Просто уйти, то есть сказать всем: я больше не могу; вы понятия не имели, что со мной происходит; у меня кончились силы. Должно быть, в этом есть своеобразная жутковатая притягательность, вроде красоты ледяного поля или утренней пустыни. Она могла бы переселиться в другой пейзаж, оставив их всех — ребенка, мужа, Китти, родителей, вообще всех — в этом исковерканном мире (который никогда уже не будет целым и абсолютно чистым) растерянно бормотать: "Мы думали, у нее все нормально; мы не знали, что она так сильно страдает; нам и в голову не приходило, что все так серьезно".

Она поглаживает живот. "Я никогда этого не сделаю, — произносит она вслух в чистой тихой комнате, — никогда". Она любит жизнь, безнадежно любит; во всяком случае, в отдельные моменты; и кроме того, это фактически бы убило ее сына. И мужа, и второго ребенка, который еще только формируется в ней. Они бы никогда не пришли в себя после такого. Ни один приступ ярости или депрессии, ни одна самая дикая выходка живой жены и матери не идут с этим ни в какое сравнение. Это было бы злом, злом в чистом виде. Это пробило бы брешь в эфире, в которую бы ухнуло все, что она создала: размеренные будни, освещенные окна, стол, накрытый к ужину.

И все-таки есть какое-то особенное, счастливое чувство понимания (а это именно внезапное ясное понимание), что можно уйти из жизни. Есть странное утешение в осознании всего спектра возможностей, в бесстрашном и честном переборе всех вариантов. Она думает о невинной, сверхчувствительной Вирджинии Вулф, не справившейся с невыносимым бременем жизни и творчества; представляет, как она входит в воду с камнем в кармане пальто. Она продолжает поглаживать себя по животу. Это было бы не сложнее, думает она, чем зарегистрироваться в гостинице. Ничуть не сложнее.

М*иссис* В*улф*

Вирджиния с Ванессой пьют чай на кухне.

— В "Харродс" было чудесное пальтишко для Анжелики, — говорит Ванесса, — а для мальчиков, как назло, ничего. Хочу подарить ей пальтишко на день рождения, что, конечно, восторга не вызовет, — по ее мнению, такие вещи ей и так положены и нечестно выдавать их за подарки.

Вирджиния кивает. Ей сейчас трудно говорить. В мире столько всего разного: пальто в "Харродс"; дети, которые будут недовольны и разочарованы, что бы вы ни предприняли; пухлая рука Ванессы, держащая чашку; птица в саду, такая прекрасная на своем смертном ложе, похожая на украшение на шляпке.

Этот миг на этой кухне.

Нет, Кларисса не станет себя убивать. Разве смогла бы она оставить все это?

Вирджиния готовится изречь что-нибудь мудрое по поводу воспитания детей. Ей еще самой неясно, что именно.

На самом деле ей хочется сказать: "Этого достаточно. Чай, дрозд в саду, проблема с пальто... Этого больше чем достаточно..."

Умрет кто-то другой. Тот, кто глубже и умнее Клариссы; тот, чья печаль и талант позволят отвергнуть соблазны этого мира с его пальто и чашками чая.

— А ты не думаешь, что Анжелика... — начинает Вирджиния, но тут приходит неожиданное спасение в лице вернувшейся из Лондона торжествующей, разъяренной Нелли. Она держит пакет с покупками на отлете, так, словно собирается швырнуть его куда подальше.

— Здравствуйте, миссис Белл, — говорит она подчеркнуто бесстрастным голосом палача.

Вот Нелли с китайским чаем и засахаренным имбирем, вот Вирджиния, необъяснимо счастливая — и больше чем счастливая, ж и в а я — на кухне с Ванессой в этот обыкновенный весенний день. В этом мгновении есть что-то от вечности. Нелли с негодующим видом порабощенной амазонки выкладывает перед Вирджинией то, что ее вынудили приобрести.

Когда Нелли отворачивается, Вирджиния наклоняется и — в нарушение всех традиций — целует Ванессу в губы. Это невинный поцелуй, вполне невинный, но сейчас, на этой кухне, за Неллиной спиной, он кажется чем-то невероятно изысканным и запретным. Ванесса возвращает поцелуй.

Миссис Дэллоуэй

— Бедный Луи.

Джулия вздыхает как-то по-старушечьи сокрушенно и немного осуждающе, и вдруг становится живым олицетворением первозданного материнского начала, продолжательницей многовековой традиции женщин сокрушенно и раздраженно вздыхать по поводу нелепых мужских выходок. Клариссу посещает видение: Джулия в пятьдесят лет. Несомненно, она будет принадлежать к тому типу женщин, которых именуют сильными — духом и телом; она будет из тех, кто не залеживается по утрам в постели, уравновешенной, волевой. Клариссе сейчас хочется превратиться в Луи, не быть с Луи (это чревато всякими неприятностями и неловкостями), а буквально быть им: несчастным, разуверившимся, странным, потерянным человеком без якорей.

— Да, — говорит она. — Бедный Луи.

А не получится ли так, что Луи испортит Ричарду вечеринку? И зачем она позвала Уолтера Харди?

— Странный человек, — говорит Джулия.

— Послушай, ты не очень расстроишься, если я тебя обниму?

Джулия смеется и снова превращается в девятнадцатилетнюю девочку. Она невероятно красива. Она ходит на фильмы, о которых Кларисса слыхом не слыхивала; у нее случаются приступы хандры и высокомерия. Она носит шесть колец на левой руке (увы, среди них нет того, которое Кларисса подарила ей на восемнадцатилетие) и серебряное колечко в носу.

— Нисколько, — говорит она.

Кларисса крепко обнимает Джулию и быстро отпускает.

— Как ты? — спрашивает она и тут же спохватывается. Это, как она опасается, — одно из ее "приставаний", одна из тех невинных маленьких привычек, которые будят в подрастающем поколении мысли об убийстве. Ее собственная мать постоянно прочищала горло, а любое свое возражение предваряла словами: "Не хочу быть занудой, но..." И Кларисса до сих пор это помнит и по-прежнему раздражается, тогда как память о таких качествах ее матери, как скромность, щедрость, доброта, заметно потускнела. Кларисса слишком часто обращается к дочери с этим "как ты?". Частично виной этому Клариссина тревожность (а разве может она — после всего, что было, — чувствовать себя с Джулией абсолютно расслабленно и спокойно?), а частично — искреннее желание услышать ответ.

Скорее всего, ее прием провалится, думает она. Ричарду будет скучно и неуютно, и не без оснований. Она слишком суетна и придает слишком большое значение подобным вещам. Должно быть, Джулия шутит по этому поводу со своими друзьями.

Но разве можно иметь таких подруг, как Мэри Кралл?

— У меня все нормально, — отзывается Джулия.

— Выглядишь ты роскошно! — замечает Кларисса с бодрым отчаяньем в голосе. По крайней мере, она не скупится на комплименты. Она из тех мам, что хвалят своих детей, вселяют в них уверенность, а не талдычат без конца о собственных проблемах.

— Спасибо, — говорит Джулия. — Слушай, я случайно не оставляла у тебя рюкзак?

— Оставляла. Он висит на вешалке.

— Хорошо. Мы с Мэри хотим пробежаться по магазинам.

— Где вы встречаетесь?

— Она уже здесь. Ждет на улице.

— Вот как.

— Она курит.

— Да? Ну, может, когда докурит, все-таки зайдет поздороваться?

Джулия мрачнеет. На ее лице отображается искреннее раскаянье и что-то еще — уж не былая ли ярость, которую она вроде бы переросла? Или это просто чувство вины? В наступившей тишине почти физически ощущается присутствие в мире силы условности, такой же неумолимой, как сила тяжести. Даже если всю жизнь ты вела себя смело и независимо, даже если ты воспитывала дочь так достойно, как только могла в доме без мужчины (отец — всего лишь пронумерованная пробирка, извини, Джулия, нет никакой возможности его отыскать), все равно

приходит момент, когда, недовольная и обиженная, ты стоишь на персидском ковре, глядя в глаза девочке, презирающей (да, да, все еще презирающей) тебя за то, что ты лишила ее отца. М о ж е т, к о г д а д о к у р и т, в с е-т а к и з а й д е т п о з д о р о в а т ь с я?

Но, в конце концов, есть определенные правила приличия, и на Мэри Кралл они тоже распространяются. Даже если вы пышете праведным гневом, даже если вы самая что ни на есть гениальная, вы все равно не ждете у подъезда, а входите и здороваетесь. Вы делаете над собой это усилие.

— Я сейчас ее приведу, — говорит Джулия.

— Необязательно. Все нормально.

— Нет, серьезно. Она просто курит. Ты же ее знаешь. Покурить для нее — самое первое дело.

— Не затаскивай ее сюда, пожалуйста. Правда. Иди, я тебя отпускаю.

— Нет, я хочу, чтобы вы получше узнали друг друга.

— Мы и так достаточно хорошо знаем друг друга.

— Не бойся, мам. Мэри душка. Она совсем, ну совсем не страшная.

— С чего ты взяла, что я ее боюсь. Вот уж чего нет, того нет.

Джулия понимающе ухмыляется — приводя Клариссу в бешенство, — встряхивает головой и выходит. Кларисса наклоняется к журнальному столику и подвигает вазу на пару сантиметров влево. Ее подмывает спрятать розы! Что же это такое? Ну откуда взялась эта Мэри Кралл?!

Джулия возвращается. Мэри идет следом. Вот она — Мэри-праведная, Мэри-бесстрашная, Мэри-бескомпромиссная, с выбритой головой, на которой начинает проступать черная щетина; в крысиного цвета штанах; с болтающимися, обвислыми грудями (ей, должно быть, за сорок) под поношенным белым топиком. Вот ее тяжелая походка и пронзительно-подозрительный взгляд. Эта парочка — Джулия и Мэри — ассоциируется у Клариссы с образом маленькой девочки, притащившей домой уличного пса: сплошные ребра и бесцветные зубы — трагическое и неизбежно опасное существо, бесспорно нуждающееся в хорошем уходе, но настолько изголодавшееся, что его уже не могут тронуть никакие проявления любви и щедрости. Он будет есть и есть, без остановки. Он никогда не насытится и никогда не станет вполне домашним.

— Здравствуйте, Мэри, — говорит Кларисса.

— Здрасьте, Кларисса.

Она пересекает комнату и пожимает Клариссе руку. Рука у Мэри маленькая, сильная и — неожиданно — нежная.

— Как поживаете? — спрашивает Мэри.

— Хорошо, спасибо. А вы?

Мэри передергивает плечами. А как, по-вашему, я д о л ж н а пожи вать, как вообще можно п о ж и в а т ь в этом мире?! Такая простенькая ловушка, а Кларисса все-таки попалась. Она думает о розах. Интересно, кто их срезает? Может быть, заставляют детей?! Может быть, семьи приезжают на плантации еще до рассвета и не разгибаясь трудятся дни напролет — спины ноют, пальцы кровоточат?

— В магазин собрались? — спрашивает Кларисса не без злорадства в голосе.

— Нам нужны новые ботинки, — сообщает Джулия. — А то эти с Мэри уже просто сваливаются.

— Ненавижу ходить по магазинам, — говорит Мэри, и на ее лице мелькает тень виноватой ухмылки. — Это такая потеря времени.

— Короче, мы сегодня идем за ботинками, — обрывает ее Джулия. — Точка.

Клариссина дочь, эта удивительная, яркая девочка напоминает сейчас бодрую жену, помогающую мужу разделаться с бытовыми проблемами. Несколько мелких поправок, и она вполне бы могла сойти за девушку пятидесятых.

— В одиночку мне с этим просто не справиться, — сообщает Мэри Клариссе. — Полицейских со слезоточивым газом я не боюсь, а вот от продавцов предпочитаю держаться подальше.

Потрясенная Кларисса понимает, что Мэри на свой лад старается понравиться.

— Ну, не такие уж они и страшные, — говорит она.

— Когда я захожу в магазины и вижу все это дерьмо, всю эту, с позволения сказать, п р о д у к ц и ю, все эти т о в а р ы, всю эту рекламу, которая вопит со всех сторон: к у п и - к у п и - к у п и - к у п и, и ко мне подходит какая-нибудь размалеванная длинноволосая девка и спрашивает: "Вам помочь?" — единственное, чего мне хочется, так это крикнуть: "Сука, да ты самой себе помочь не можешь!"

— Мм, — отзывается Кларисса, — это серьезно.

— Пойдем, Мэри, — говорит Джулия.

— Береги ее, — обращается Кларисса к Джулии.

Д у р а, думает Мэри Кралл. С а м о в л ю б л е н н а я ведьма.

Нет, поправляет она сама себя. Кларисса Воган не враг. Она просто обманутая. Она искренне верит, что, соблюдая определенные правила, будешь жить не хуже мужчин. Она купила этот билет. Она не виновата. И все же Мэри хочется схватить Клариссу за грудки и крикнуть: "Ты что же, всерьез думаешь, что во время облавы на "отклонившихся" тебя обойдут? Ты что, правда такая идиотка?"

— Пока, мам, — говорит Джулия.

— Рюкзак не забудь, — напоминает Кларисса.

— Да-да, — смеется Джулия и снимает с вешалки ярко-оранжевый рюкзак из синтетической ткани, одну из тех вещей, которые, казалось бы, совсем ей не подходят.

Интересно, чем же все-таки ее не устроило кольцо?

Джулия поворачивается, и на какое-то мгновение Кларисса и Мэри оказываются лицом к лицу. Д у р а, думает Мэри, из последних сил стараясь сохранить если не снисходительность, то самообладание. А впрочем, пошла эта Кларисса к чертовой матери. Все-таки нет ничего отвратительней педерастов и лесбиянок старой школы, одетых по последней моде, буржуазных до мозга костей, живущих как муж с женой. Лучше быть откровенным придурком, лучше быть Джоном, трахающим Уэйна, чем расфуфыренной мразью с респектабельной должностью.

Д е ш е в к а, думает Кларисса. Тебе удалось обмануть мою дочь, но я стреляный воробей, и меня на мякине не проведешь. Конечно, если долго шуметь, постепенно соберется толпа — просто посмотреть, что происходит. Так люди устроены. Но если тебе нечего им предложить, то вскоре они разойдутся. Ты ничуть не лучше ненавистных тебе мужиков, такая же агрессивная и тщеславная, и ничего у тебя не выйдет.

— Ладно, — говорит Джулия. — Пошли.

— Не забудь о приеме, — напоминает Кларисса. — В пять.

— Я помню, — отвечает Джулия и забрасывает на плечо свой ярко-оранжевый рюкзачок, заставляя Клариссу и Мэри пережить одинаковое болезненно-острое чувство обожания и восхищения ее бодрой и добродушной уверенностью в своих силах, в том, что впереди целая жизнь.

— До скорого, — говорит Кларисса.

Все-таки она неисправимо банальна. Она — женщина, придающая слишком большое значение светским раутам. Простит ли ее Джулия когда-нибудь?

— Счастливо, — бросает Мэри и следом за Джулией выходит в холл.

Ну откуда, скажите на милость, взялась эта Мэри Кралл?! Зачем абсолютно "прямой" Джулии эта роль приспешницы? Неужели ей до сих пор настолько не хватает отца?

Мэри позволяет себе немного отстать. Она смотрит на широкую грациозную спину Джулии и идеально симметричные луны ее ягодиц. Мэри испытывает желание и еще что-то более тонкое и болезненное. Вид Джулии возбуждает в ней эротический патриотизм, как если бы Джулия была той далекой страной, где она когда-то родилась и откуда ее выслали.

— Пошли, — весело зовет Джулия, оглянувшись поверх оранжевого рюкзака.

Мэри медлит. Ей кажется, что она никогда не видела ничего прекраснее. Е с л и б ы т ы м е н я п о л ю б и л а, думает она, я б ы с д е л а л а в с е ч т о у г о д н о. П о н и м а е ш ь? В с е ч т о у г о д н о.

— Пошли, — повторяет Джулия, и Мэри в отчаянье, в агонии (Джулия не любит ее, во всяком случае, не любит ее так, как ей бы хотелось, и никогда не полюбит) бросается вслед за ней — покупать новые ботинки.

М*иссис* В*улф*

Ванесса с детьми уехала обратно в Чарлстон. Загадочно-веселая Нелли, — неужели это следствие ее вынужденной поездки в Лондон, неужели она так смакует эту вопиющую несправедливость? — напевая, готовит внизу ужин. Леонард пишет в своем кабинете; дрозд лежит на травяном ложе, устланном розами. Вирджиния стоит у окна в гостиной, глядя на сгущающиеся сумерки.

Обычный закат обычного дня. На неосвещенном столе в ее комнате — страницы нового романа, с которым у нее связано столько надежд и который, как она опасается (она практически в этом уверена), получится слабым и схематичным, лишенным живого чувства, пустым. Прошло всего несколько часов, а от блаженства, которое она испытала, сидя на кухне с Ванессой, не осталось и следа, как будто его и не было. Сейчас она чувствует только одно: тошнотворный запах вареной говядины (и ей придется ее есть под бдительным надзором Леонарда). Скоро в доме начнут бить часы; ее лицо все четче и четче проступает в оконном

стекле; в чернильно-синем воздухе сияют бледно-лимонные фонари. Этого довольно, пытается убедить она саму себя. Мирная жизнь, дом, где ее ждет ночное чтение, сон, потом работа. На деревьях дрожат желтые отсветы фонарей.

Внезапно она с ужасом чувствует приближение головной боли. Нет, это только память о головной боли, но такая живая, что на какой-то миг неотличима от реального приступа. Она цепенеет. Она ждет, что будет дальше. Нет, все в порядке. Все в порядке. Стены не ходят ходуном, никто не бормочет из-под штукатурки. Она по-прежнему она сама в доме с мужем, слугами, коврами, диванными подушками и лампами. Она это она, а не кто-то еще.

Она выйдет пройтись — уверенность, что она это сделает, фактически опережает решение. Она прогуляется, просто прогуляется. Полчасика, не больше. Вирджиния накидывает плащ, надевает шляпу, шарф. Стараясь не шуметь, идет к заднему выходу, осторожно прикрывает за собой дверь. Ей совсем не хочется объяснять, куда она идет и когда вернется.

В саду на фоне живой изгороди темнеет травяной холмик с дроздом. Налетевший порыв восточного ветра заставляет Вирджинию поежиться. Ей кажется, что из дома (где горят лампы и варится говядина) она вышла в царство мертвой птицы. Она думает о покойниках, остающихся лежать в могилах после того, как все те, кто их хоронил, прочитав молитвы и возложив венки, возвратились в деревню. После того как колеса пропылили по утрамбованному тракту, после того как люди поужинали и разобрали постели; после всего остается могильный холм и цветы, которые ерошит ветер. При всей своей жутковатости эта кладбищенская картина не неприятна. Она реальна, она просто глубоко реальна. И в каком-то смысле выносимее и достойнее говядины и зажженных ламп. Вирджиния спускается по ступенькам и сходит в траву.

Тельце дрозда до сих пор на месте (странно, что здешние собаки и кошки им не заинтересовались), удивительно маленькое даже для птицы и какое-то невероятно неодушевленное в темноте, похожее на потерянную перчатку, — горстка смертного праха. Вирджиния стоит не двигаясь. Теперь эта птица — просто грязь, отбросы. Она полностью утеряла свою дневную красоту, так же как Вирджиния — свое недавнее воодушевление чаепитием и детскими пальтишками, а день — свое тепло. Утром Леонард возьмет лопату и выбросит и птицу, и розы, и траву на помойку. Насколько больше места занимают живые по сравнению с мертвыми, думает Вирджиния. Жестикуляция, движение, дыхание создают иллюзию объема. Смерть выявляет наши подлинные размеры, и они удивительно скромны. Разве ее собственная мать не выглядела после смерти так, будто ее подменили, подсунув уменьшенную копию из пепельно-серой стали? Разве она сама не чувствовала лишь маленькую пустоту вместо ожидаемого бурного всплеска эмоций?

Итак, вот этот мир (дом, небо, первая пробная звезда) и вот то, что является его противоположностью: темный комочек в ореоле цветов. Всего лишь отбросы. Красота, благородство были обманом, выдуманным детьми и подхваченным взрослыми.

Она поворачивается и уходит. Ей кажется в этот миг, что где-то есть все-таки место, никак не связанное ни с вареной говядиной, ни с вен-

ком из роз. Она проходит через садовые ворота и направляется к городу.

Перейдя Принсес-стрит, она идет по Ватерлоо-плэйс (куда?). Навстречу ей попадается высокий толстяк с портфелем, потом две женщины, на вид служанки, вероятно возвращающиеся к своим обязанностям после короткой дневной передышки: белые ноги мелькают из-под легких пальто, поблескивает дешевый браслет. Вирджиния поднимает ворот плаща, хотя на улице не холодно. Просто ветер и сумерки. Она отправится в город, решает она, хотя что там делать? В магазинах, наверное, уже подметают перед закрытием. Она замечает пару: мужчину и женщину моложе ее. Они идут не торопясь, прижимаясь друг к другу, в мягком бледно-лимонном свете фонарей (она слышит, как мужчина произносит: "...сказал мне — бу-бу-бу-бу — что это предприятие — бу-бу-бу — действительно, н-да..."); на обоих модные шляпы, горчичного цвета шарф с бахромой (интересно, чей?) развевается за ними, как флаг; поднимаясь на холм, они слегка наклоняются вперед, придерживая шляпы от ветра, целеустремленные и вместе с тем неторопливые, возвращающиеся домой (скорее всего) после поездки в Лондон; до Вирджинии доносятся его слова: "И вот я хочу тебя спросить", затем он понижает голос, так что ничего нельзя разобрать, а женщина ликующе вскрикивает — белая вспышка зубов, — и мужчина хохочет, уверенно впечатывая в мостовую сначала одну, потом другую идеально начищенную туфлю.

Я совершенно одна, думает Вирджиния, провожая взглядом удаляющуюся пару, продолжающую взбираться на холм, в то время как сама она спускается вниз. Нет, конечно, в общепринятом смысле этого слова она не одна, но в тот миг, двигаясь против ветра к огням "Квадранта", она ощущает, что дьявол (а как еще это назвать?) где-то рядом, и, явись он сейчас, ее некому будет защитить. Дьявол — это головная боль; дьявол — это голос в стене, дьявол — это спинной плавник, рассекающий темные волны. Дьявол — это мимолетное щебечущее ничто, бывшее жизнью дрозда. Дьявол вытягивает из мира красоту, отбирает надежду, превращая мир в царство живых мертвецов — безрадостных, задыхающихся. Вирджиния чувствует, что в этом есть некое трагическое величие, дьявол — все что угодно, но только не мелкость, только не пустая сентиментальность. В нем прежде всего смертельная, невыносимая правда. Шагая сейчас, свободная от головной боли и голосов, она видит дьявола, но понимает, что нужно двигаться дальше, что поворачивать назад нельзя.

Добравшись до "Квадранта" (мясник и зеленщик уже свернули свои тенты), она сворачивает к железнодорожному вокзалу. Она съездит в Лондон, решает она; просто съездит в Лондон, как Нелли по делу, только делом Вирджинии будет сама поездка, полчаса на поезде до Паддингтона, потом прогулка по улице, впадающей в другую улицу, которая в свою очередь переходит в следующую. Как хорошо! Будто окунаешься! Ей кажется, что, если вокруг будет Лондон, она сможет спастись и все будет хорошо; если прямо сейчас, под этим мирным небом, она хотя бы ненадолго нырнет в стремительную и пронзительную огромность Лондона с его незашторенными окнами (тут — строгий женский профиль, там — спинка резного стула), с его автомобилями и пешеходами в вечерних нарядах, с его запахами воска, духов и бензина, с его гудками и со-

бачьим лаем, с его музыкой (в одном из белых домов с колоннами на широком проспекте играют на фортепьяно), с его непрекращающимся сверканием и галдящим кружением, с его Биг-Беном, отбивающим часы, которые свинцовыми кругами расходятся по воздуху над спешащими на вечеринки прохожими, омнибусами и каменной королевой Викторией, восседающей перед дворцом на своих каскадах герани, и над торжественно-тенистыми парками в обрамлении черных железных оград.

Вирджиния спускается по ступенькам к Ричмондскому вокзалу, представляющему собой одновременно и отправной пункт, и станцию назначения. Под его сводчатым порталом с колоннами неизменно витает слабый запах гари. Это место всегда кажется немного заброшенным, несмотря на то что там часто (сейчас, например) толпится уйма народу; желтые деревянные скамьи также не располагают к долгому сидению. Она смотрит на часы. Поезд только что отошел, следующий — через двадцать пять минут. Она замирает в нерешительности. Почему-то ей казалось (глупость!), что она либо сразу же сядет в отходящий поезд, либо подождет от силы минут пять—десять. Немножко постояв под часами, она делает несколько медленных шагов по платформе. Если она все-таки осуществит свой план и сядет в поезд, отправляющийся через — сколько? — теперь уже двадцать три минуты, и погуляет по Лондону, а потом вернется в Ричмонд на последнем поезде (который прибывает в десять минут двенадцатого), Леонард сойдет с ума от волнения. Если она ему сейчас позвонит (недавно на вокзале установили телефонную будку), он ужасно рассердится и потребует, чтобы она немедленно возвращалась домой, из страха (хотя он никогда не скажет этого прямо), что усталость и перевозбуждение могут спровоцировать рецидив болезни. И непонятно, что делать, потому что, с одной стороны, он абсолютно прав, с другой — чудовищно не прав. Да, казалось бы, ей полезнее сидеть в Ричмонде, поменьше говорить, поменьше писать, поменьше переживать, не совершать импульсивных поездок в Лондон, но на самом деле, отказываясь от всего этого, она умирает, тихо умирает на ложе из роз. Лучше оказаться один на один с плавником, режущим волны, чем прятаться, как будто война все еще не кончилась (странно, но первое, что вспоминается после всего, что было, это именно бесконечное совместное сидение в подвале, необходимость проводить часы в обществе Нелли и Лотти). Жизнь уходит (ей уже за сорок!), и экипаж, увозящий Ванессу и всю ее полнокровную жизнь с детьми и любовниками, всю ее веселую, шумную семью, скрылся в ночи, оставив в воздухе отзвук тарелок и аккордеона. Нет, она не будет звонить со станции, она позвонит из Лондона, когда ничего уже нельзя будет изменить. Она добровольно примет наказание.

Вирджиния покупает билет у краснолицего служащего в зарешеченном окошке. Идет и садится (с очень прямой спиной) на лавку. До отхода поезда еще восемнадцать минут. Она сидит, уставившись прямо перед собой (эх, если бы у нее было что-нибудь почитать), и вдруг понимает, что больше не выдержит (остается еще пятнадцать минут). Она встает и покидает здание вокзала. Если она пройдется один квартал по Кью-роуд — туда и обратно, — то вернется как раз вовремя.

Она проходит мясную лавку, мимолетно отразившись в стекле среди золотых букв (под вывеской — скелет ягненка с приставшим клочком се-

роватой шерсти на лодыжке), и вдруг замечает идущего навстречу Леонарда. У нее мелькает мысль развернуться и побежать на вокзал, дабы избежать катастрофы. Но она продолжает идти вперед. На Леонарде кожаные домашние туфли — ясно, что он ужасно спешил, — жилетка и вельветовая куртка с открытым воротом, в которой он выглядит страшно худым и изможденным. Даже взятая им на себя роль надсмотрщика не может замаскировать то, что есть: он кажется невероятно невзрачным и маленьким в своих домашних туфлях на Кью-роуд; уже далеко не юным. На мгновение она видит его так, как если бы они были незнакомы и он был бы просто очередным прохожим на улице. Ей вдруг становится его очень жалко. Она выдавливает из себя ироническую улыбку.

— Мистер Вулф, — говорит она, — какая приятная неожиданность.

— Ты не могла бы мне объяснить, что происходит? — спрашивает он.

— Я вышла прогуляться. Что тут загадочного?

— Ты исчезла перед самым ужином, не сказав никому ни слова.

— Мне не хотелось тебя беспокоить. Я знала, что ты работаешь.

— Да, я работал.

— Ну вот.

— Ты не должна была так поступать. Мне это не нравится.

— Леонард, ты как-то странно держишься.

— Я? — Он бросает на нее злобный взгляд. — Я просто хочу понять, в чем дело. Я зашел в твою комнату, а тебя нет. Я подумал, что-то случилось.

Она представляет себе, как он ищет ее по всему дому, потом в саду. Потом бежит мимо мертвого дрозда к воротам, спускается с холма. Он вызывает у нее чувство острого сострадания. Она знает: следовало бы признаться, что его тревога была не напрасна, что она действительно инсценировала что-то вроде побега, что ей на самом деле хотелось исчезнуть, пусть всего лишь на несколько часов.

— Ничего не случилось, — говорит она. — Я гуляла, дышала свежим воздухом. Хороший вечер.

— Я так испугался, — говорит он. — Сам не знаю почему.

Какое-то время они стоят в непривычном молчании, отражаясь в золотой вывеске мясной лавки.

— Нелли все приготовила. Если через пятнадцать минут нас не будет, она спалит дом от ярости.

Вирджиния колеблется. А как же Лондон? Ей по-прежнему отчаянно хочется сесть в поезд.

— Ты, наверное, проголодался? — говорит она.

— Да, немного. Надеюсь, ты тоже.

До чего все-таки хрупки мужчины, думает она вдруг, сколько в них живет всяких страхов. Она вспоминает, как Квентин бросился в ванную смывать с ладоней смерть дрозда. На какой-то миг ей кажется, что она стоит на невидимой черте. По одну сторону — суровый, тревожный Леонард, ряд закрытых магазинов, темная дорога на холм к Хогарт-хаус, где их ждет не дождется Нелли, с ликованием предвкушающая новый повод для обиды и раздражения. По другую сторону — поезд, Лондон и все, что с ним связано: свобода, поцелуи, искусство, темный блеск безумия. Миссис Дэллоуэй, думает она, — это дом на холме, где должна вот-вот начаться вечеринка; смерть — это город внизу, который миссис Дэл-

лоуэй любит и которого боится; куда ей хочется убежать и забрести так далеко, чтобы уже никогда оттуда не выбраться.

— По-моему, — говорит Вирджиния, — нам пора перебираться в Лондон. Как ты считаешь?

— Не уверен, — отвечает Леонард.

— Я уже давно чувствую себя совершенно нормально. Не можем же мы вечно сидеть в пригороде.

— Давай обсудим это за ужином.

— Хорошо.

— Тебе правда так нужен Лондон? — спрашивает он.

— Да, — отвечает она. — Мне бы самой хотелось, чтобы было иначе и я могла бы спокойно наслаждаться тихой жизнью.

— Мне бы тоже хотелось.

— Ладно, пошли, — говорит она.

Билет лежит у нее в сумке. Она не скажет Леонарду, что планировала побег, пусть на несколько часов. С чувством, что не ей, а ему нужны забота и комфорт, ему, а не ей угрожает опасность, Вирджиния продевает свою руку в его и нежно сжимает его локоть. Они начинают подниматься на холм к Хогарт-хаус, обычная немолодая супружеская пара, возвращающаяся домой.

Миссис Дэллоуэй

— Еще кофе? — предлагает Оливер.

— Спасибо.

Салли протягивает чашку ассистенту Оливера, удивительно необаятельному молодому человеку, белобрысому, с впалыми щеками, который — хотя его представили как ассистента, — похоже, заведует исключительно разливанием кофе. Салли ожидала увидеть безупречного племенного жеребца с тяжелой челюстью и рельефной мускулатурой, а представший перед ней костлявый напряженный юноша мог бы вполне сойти за продавца парфюмерного отдела супермаркета.

— Ну, что скажете? — спрашивает Оливер.

Чтобы не смотреть на Оливера, Салли внимательно следит за струйкой льющегося кофе. Потом, когда чашку ставят на стол, переводит взгляд на Уолтера Харди, сидящего с совершенно непроницаемым видом. Это особый талант: его взгляд кажется внимательным и в то же время ничего не выражает, как у ящерицы, вскарабкавшейся на нагретый солнцем камень.

— Интересно, — говорит Салли.

— Угу, — отзывается Оливер.

Салли задумчиво кивает и делает глоток кофе.

— Но насколько все это реально?

— Я думаю, абсолютно реально, — отвечает Оливер, — по-моему, люди готовы.

— Вы в самом деле так думаете?

Салли снова с надеждой смотрит на Уолтера. Да скажи же что-нибудь, кретин. Но разомлевший Уолтер только моргает и кивает. С одной сто-

роны, он настороже и готов ко всяким неожиданностям, с другой – почти загипнотизирован аурой Оливера Сент-Ива, элегантного, небрежно одетого человека лет сорока пяти с проницательными глазами за стеклами очков в скромной золотой оправе; которого (правда, в кино) столько раз пытались убить, обмануть, очернить, лишить семьи; который с одинаково застенчивым пылом, будто сам не веря своему счастью, занимался любовью с богинями.

– Да, – говорит Оливер с нарастающим нетерпением в голосе.

– Да, это, как бы сказать, ээ... действительно интересно, – говорит Салли и сама невольно смеется.

– Мне кажется, Уолтер бы справился, – говорит Оливер. – Уолтер мог бы сдвинуть это с мертвой точки. Я уверен.

При упоминании своего имени Уолтер вздрагивает, начинает мигать еще чаще прежнего, подается вперед, разве что не меняет цвет.

– Я бы хотел попробовать, – говорит он.

Оливер улыбается своей знаменитой улыбкой. Салли до сих пор удивляется иногда, насколько Оливер в жизни похож на себя экранного. Разве кинозвездам не положено быть низенькими, некрасивыми, с дурным характером? Разве не в этом их долг перед нами? А Оливер Сент-Ив, наверное, и в детстве выглядел как кинозвезда. Он ослепителен а-ля Поль Баньян[1]. В нем около метра девяноста пяти росту, у него крупные черты лица, идеальной лепки руки, покрытые светлыми волосками, а ладони такие, что в них легко уместятся головы большинства мужчин. И пусть живьем он не так хорош, как на экране, нечто загадочное и особенное несомненно остается при нем, некая уникальность, причем не только души, но и тела, приводящая к тому, что все остальные крепкие, цветущие, решительные американцы мужского пола смотрятся его копиями, удачными или не очень.

– Попробуйте, – говорит Оливер Уолтеру. – Я верю в ваши силы. Да и как мне не верить, когда одной маленькой историей вы разрушили мою карьеру.

Уолтер пытается изобразить понимающую улыбку, но выходит подобострастно-злобная гримаса. Салли вдруг ясно представляет себе, каким он был лет в десять. Толстый, отчаянно дружелюбный мальчик, безошибочно вычисляющий уровень популярности своих сверстников, готовый в случае чего на любое предательство.

– Я здесь ни при чем, – осклабясь, отзывается Уолтер. – Наоборот, я всячески пытался отговорить вас от этого. Вспомните, сколько раз я звонил!

– О, не беспокойтесь, дорогуша, – говорит Оливер. – Я просто шучу. На самом деле я ни о чем не жалею, абсолютно. Так вы напишете сценарий?

– Я никогда не занимался триллерами, – говорит Уолтер.

– Ну, это легче легкого. Возьмите в прокате пяток кассовых фильмов, и вам все станет ясно.

– Но ведь этот фильм должен быть не совсем обычным, – замечает Салли.

– Отнюдь, – отвечает Оливер капризно-смиренным тоном. – Он должен быть точно таким же, как все остальные. Его главный герой –

1. Герой американского фольклора.

голубой, вот и вся разница. Причем его никто не будет за это преследовать. Он не будет болеть СПИДом. Просто делать свою работу. Спасать мир тем или иным способом.

— Мм, — говорит Уолтер. — Наверное, я смог бы что-нибудь придумать. Мне было бы интересно попробовать.

— Хорошо. Отлично.

Салли потягивает кофе. Ей хочется уйти и хочется остаться; хочется заслужить восхищение Оливера Сент-Ива и хочется, чтобы ей этого не хотелось. В мире нет ничего могущественнее славы, думает она. Чтобы восстановить душевное равновесие, она обводит взглядом комнату, фотография которой украшала обложку "Аркитекчерэл дайджест" за год до того, как Оливер обнародовал свои сексуальные пристрастия. По-видимому, больше эта фотография никогда там не появится, учитывая то, что сексуальная ориентация должна говорить о вкусах хозяина. Парадокс в том, думает Салли, что чудовищность этой квартиры — вычурная чудовищность типичного дома мачо: стеклянные кофейные столики, коричневые лакированные стены, ниши с азиатскими и африканскими реликвиями (специальным образом подсвеченными; Оливер наверняка считает, что подсветка делает их особенно эффектными), гораздо больше похожими — несмотря на все проявленное к ним почтение — не на экспонаты из коллекции ценителя древностей, а на награбленное добро. Салли, которая здесь уже в третий раз, так и хочется экспроприировать сокровища и вернуть их законным владельцам. Имитируя интерес к тому, что говорит Оливер, она воображает, как под радостные приветственные клики входит в далекую горную деревушку, держа в руках потемневшую от времени маску антилопы или слегка фосфоресцирующую нежно-зеленую фарфоровую вазу, в которой вот уже десять веков подряд гоняются друг за другом два нарисованных карпа.

— Я чувствую, Сал, вы сомневаетесь, — говорит Оливер.

— Мм?

— Похоже, я вас не убедил.

— Убедили не убедили, дело не в этом. Просто это чужое поле. Я ничего не знаю о Голливуде.

— Вы гораздо осведомленнее большинства "голливудских". Вы одна из немногих, так или иначе связанных с этим бизнесом, кого я действительно уважаю.

— Я совсем не "связана с этим бизнесом". Вы же знаете, чем я занимаюсь.

— В общем, вы сомневаетесь.

— Ну, если угодно, да, сомневаюсь, — говорит она. — Но какое это имеет значение?

Оливер со вздохом поправляет очки на переносице — жест, который Салли прекрасно помнит по одной из его картин, где он изображал скромного адвоката (бухгалтера? телепродюсера?), который по ходу фильма, спасая похищенную дочь, превращается в брутального супермена и в одиночку уничтожает небольшую армию наркодельцов.

— Конечно, здесь нужно действовать предельно аккуратно, — медленно говорит Оливер. — Я не утверждаю, что успех гарантирован.

— А любовник у него будет?

— Скорее напарник. Друг. Как Робин у Бэтмена.

— Они будут заниматься любовью?

— В триллерах никогда не занимаются любовью. Во-первых, это слишком замедляет действие, во-вторых, вы теряете детскую аудиторию. Самое большее — поцелуй в финале.

— Значит, в финале они будут целоваться?

— Ну это уж как Уолтер решит.

— Уолтер?

Уолтер моргает.

— Подождите, подождите, — говорит он, — я только три минуты назад согласился попробовать. Не требуйте от меня слишком многого.

— Наполеоновских планов лучше не строить, — говорит Оливер. — Сколько раз на моей памяти люди принимались за верный хит, а заканчивалось все полным провалом. Можно сглазить.

— А вы уверены, — спрашивает Салли, — что публике это будет интересно? Я имею в виду — широкой публике?

Оливер снова вздыхает, но этот вздох по тону уже совсем не похож на предыдущий. Это выпроваживающий, финальный вздох, восходящий к носовому регистру, знаменательный именно отсутствием в нем всякого драматизма. Он как первый равнодушный вздох одного из любовников в телефонном разговоре, сигнализирующий начало конца. Использовал ли Оливер этот вздох в каком-нибудь из своих фильмов? Или давным-давно кто-то вздыхал так, беседуя с Салли?

— Ну что ж, — говорит Оливер, опуская ладони на скатерть. — Уолтер, вы все обдумайте, и давайте созвонимся через пару дней.

— Хорошо, — говорит Уолтер. — Обязательно.

Салли допивает кофе. Все правильно. Это мужские игры, мужские иллюзии. На самом деле она им не нужна. Побывав на ее шоу, Оливер по непонятной причине решил (а Оливер, будем смотреть правде в глаза, не Эйнштейн), что Салли его муза и наставница, этакая Сафо, изрекающая проникновенные мудрости со своего острова. Лучше прекратить все прямо сейчас.

Но как это ни дико, ей все равно хочется нравиться Оливеру Сент-Иву. Все равно страшно остаться за бортом.

— Спасибо, что зашли, — говорит Оливер, и Салли едва сдерживается, чтобы не залепетать, перегнувшись через стол с неубранными остатками обеда: “Я еще раз подумала и поняла, что триллер с голубым главным героем действительно может сработать”.

До свидания. Пора по домам.

Салли с Уолтером стоят на углу Мэдисон и Семидесятой. Они не говорят об Оливере. Им обоим ясно, что Уолтер преуспел, а Салли проиграла, хотя — если взглянуть на это дело с другой стороны — проиграл как раз Уолтер, а Салли, наоборот, вышла победительницей. Они находят новую тему для беседы.

— Значит, вечером увидимся, — говорит Уолтер.

— Мм, — отвечает Салли. Кто же его позвал?

— Как Ричард? — спрашивает Уолтер и почтительно наклоняет голову, неуклюже тыча козырьком кепки в сторону сигаретных окурков, се-

рых клякс жвачки и скомканной обертки от "Квотер Паундер"[1]. Между прочим, думает Салли, я никогда не пробовала "Квотер Паундер".

Загорается зеленый свет. Они переходят.

— Нормально, — отвечает Салли. — Да. Он очень плох.

— Ну и времена, — говорит Уолтер. — Бог ты мой, ну и времена.

Волна дикого раздражения, поднявшись откуда-то из-под живота, жарким туманом заволакивает Салли зрение. Все-таки Уолтер невыносимый пошляк. Чувствуется, что, даже говоря вполне разумные и правильные слова и — весьма вероятно — не кривя при этом душой, он в то же время думает о себе, о том, как славно быть полуизвестным романистом Уолтером Харди, приятелем поэтов и кинозвезд, здоровым и мускулистым в свои сорок с лишним. Не будь он таким влиятельным, он, возможно, был бы просто смешон.

— Ну вот, — говорит Салли, когда они доходят до угла, но, прежде чем она успевает попрощаться, Уолтер устремляется к витрине и замирает в нескольких сантиметрах от стекла.

— Ты смотри, — говорит он, — какая красота!

В витрине три шелковые рубашки, надетые на гипсовые копии античных статуй. Одна — бледно-абрикосовая, другая — изумрудная, третья — глубокого синего цвета. На всех трех вдоль воротника и спереди — тонкий паутинообразный узор, вышитый серебряной нитью. Все три струятся и переливаются на изящных торсах статуй; из воротников торчат безмятежные белые головы с полными губами, прямыми носами и незрячими белыми глазами.

— Мм, — говорит Салли. — Да. Красиво.

— Может, купить в подарок Эвану? Вот сегодня, кстати, он бы ее и надел. Зайдем?

Салли колеблется, но потом все-таки входит в магазин вслед за Уолтером, пронзенная внезапным уколом раскаянья. Да, Уолтер мелок, но наряду с презрением Салли неожиданно испытывает острую жалость и даже нежность к этому бездарному педику, который все последние годы ожидал, что его юный безмозглый друг, его трофей вот-вот умрет, а теперь вдруг очутился перед перспективой, что тот выживет (уж не испытывает ли он смешанные чувства по этому поводу?). Смерть и воскресение, думает Салли, всегда зачаровывают, и не важно, кто тут оказывается главным действующим лицом: герой, злодей или шут.

Магазин — сплошь черный гранит и лакированный клен. Слегка — непонятно, как они этого добились, — пахнет эвкалиптом. Рубашки разложены на черных блестящих прилавках.

— Мне кажется, синяя, — говорит Уолтер. — Эвану идет синий.

Пока Уолтер беседует с красивым молодым продавцом с зачесанными назад волосами, Салли задумчиво бродит по магазину среди рубашек, нагибается к ценнику, прицепленному к кремовой с перламутровыми пуговицами, — четыреста долларов. Что это, глупая сентиментальность или героическая щедрость — покупать своему выздоравливающему (гипотетически) любовнику вот такую невероятную, фантастически дорогую рубашку? Или и то и другое вместе? Сама Салли так и не научилась выбирать подарки Клариссе. Прошло уже столько лет, а Салли так до сих пор и не знает, одобрит Кларисса ее выбор или нет. Иногда ей слу-

1. Вид чизбургера *(англ.)*.

чалось угадать – кашемировый шарф шоколадного цвета на прошлое Рождество, лакированная шкатулка, в которой Кларисса хранит письма. Но еще чаще она промахивалась: необычные ручные часы от Тиффани (слишком официальные?), желтый джемпер (цвет? вырез?), черная кожаная сумочка (просто неправильная, и все). При этом Кларисса никогда не скажет прямо, что подарок ей не нравится, несмотря на все Саллины старания. Послушать Клариссу, любой подарок – как раз то, о чем она мечтала, и поэтому злополучному дарителю остается только ждать, что будет дальше: часы, например, были признаны "слишком хорошими, чтобы таскать их каждый день", а джемпер надет ровно один раз на какую-то дурацкую вечеринку, после чего засунут в шкаф навсегда. Салли начинает злиться на Клариссу, Уолтера Харди и Оливера Сент-Ива, на всех этих фальшивых оптимистов, но, взглянув на Уолтера, как раз находящегося в процессе приобретения ослепительной синей рубашки для своего любовника, неожиданно возбуждается. Кларисса, наверное, сейчас дома.

Салли вдруг страшно хочется поскорее попасть домой.

– Мне нужно бежать, – говорит она Уолтеру. – Я не думала, что уже так поздно.

– Я сейчас, – говорит Уолтер.

– Прости. До скорого.

– Тебе нравится рубашка?

Салли проводит пальцами по ткани – на ощупь она нежная, мелкозернистая, немножко похожая на человечью кожу.

– Очень нравится, – говорит Салли. – Чудесная рубашка.

Продавец улыбается благодарно и немного смущенно, словно красота рубашки – его заслуга. В нем абсолютно не чувствуется ни отстраненности, ни высокомерия, которых можно было бы ожидать от красивого юноши, работающего в таком месте. Откуда вообще берутся эти беспорочные красавцы продавцы? На что они рассчитывают?

– Да, – говорит Уолтер. – Потрясающая рубашка, правда?

– До скорого.

– Пока. До скорого.

Салли выходит из магазина и почти бежит к метро на Шестьдесят восьмой. Ей хотелось бы купить Клариссе подарок, но какой? Ей хотелось бы сказать Клариссе что-то важное, но она не может подобрать нужных слов. "Я люблю тебя" – чересчур легковесно. "Я люблю тебя" превратилось в слишком будничную фразу, произносимую не только в день рождения или по случаю какой-нибудь круглой даты, а почти спонтанно в постели, или у кухонной раковины, или даже в такси, в зоне слышимости водителя-иностранца, твердо уверенного, что женщине полагается семенить на три шага позади мужа. Ни Салли, ни Кларисса в принципе не скупятся на нежности, и это, конечно, хорошо, но сейчас Салли хотелось бы, возвратившись домой, сказать что-то особенное, что-то выходящее за пределы не только привычной ласковости, но и самой страсти. То, что ей хотелось бы сказать, как-то связано со всеми теми, кого уже нет в живых; и с ее ощущением невероятного счастья и неминуемой, опустошительной потери. Если что-то случится с Клариссой, она, Салли, не то чтобы умрет, но и не вполне уцелеет. У нее – и уже навсегда – будет все не так. То, что ей хотелось бы сказать, связано

не только с радостью, но и с оборотной стороной радости — неотвязным страхом. Со своей собственной смертью она еще кое-как может смириться, с Клариссиной — нет. Их любовь с ее уютным постоянством поставила Салли в зависимость от механизма смертности как такового. Есть потеря, которую невозможно представить. Есть путь, которым можно следовать от настоящего момента, спеша к метро в Верхнем Истсайд, сквозь завтра, послезавтра, послепослезавтра и до самого конца своей и Клариссиной жизни.

Она едет на метро в центр, выходит, останавливается возле корейского рынка на том углу, где торгуют цветами. Тут обычный набор: гвоздики и хризантемы, мрачноватые лилии, фрезии, маргаритки, белые, желтые и красные парниковые тюльпаны с кожистыми на кончиках лепестками. Цветы-зомби, думает она, просто товар, как цыплята, которые, с появления на свет и пока им не перережут горло, ни разу не касаются лапками земли. Салли хмуро стоит перед цветами, торчащими из своих разноуровневых деревянных ящичков, отражаясь в зеркальных плитках задней стенки рефрижератора (вот она: седая, бледная, с заострившимися чертами лица — неужели она так состарилась? — ей в самом деле нужно побольше бывать на солнце), сознавая, что ей ничего не хочется покупать ни себе, ни Клариссе — ни рубашек за четыреста долларов, ни этих жалких цветов, ничего. Она уже собирается развернуться и уйти, как вдруг замечает в углу желтые розы в коричневом пластиковом ведре. Они только-только начинают распускаться. У основания лепестки окрашены в более глубокий, почти оранжево-манговый тон, присутствующий в верхней части лишь в виде тончайшей паутинки вен. Они до такой степени похожи на настоящие, выросшие на садовой клумбе, как будто попали сюда случайно. Салли поспешно, даже чуть воровато покупает их, словно боится, что продавщица-кореянка тоже заметит ошибку и суровым голосом сообщит, что эти розы не продаются. Ликующая, с букетом в руке, она идет по Десятой улице и поднимается в квартиру, испытывая легкое возбуждение. Кстати, когда они последний раз занимались любовью?

— Привет, — кричит она, — ты дома?

— Я здесь, — отзывается Кларисса, и по ее голосу Салли сразу же понимает: что-то не так. Уж не стала ли она невольной заложницей одного из Клариссиных "настроений", что время от времени разнообразят их семейную идиллию? Уж не угодила ли она вместе со своим букетом и зарождающимся желанием в тусклую и нездоровую атмосферу недовольства и отчужденности, вызванную тем, что она — в очередной раз расписавшись в своем эгоизме — что-то недомыла, недоубрала, забыла о каком-нибудь важном звонке? Ее радость тает, возбуждение улетучивается. С розами в руке она входит в гостиную.

Кларисса сидит, просто сидит на диване, как в приемной врача.

— Что-то случилось? — спрашивает Салли.

Кларисса смотрит на нее скорее озадаченно, чем удивленно, словно не узнавая. В этом есть мимолетный намек на начало упадка. Если они проживут достаточно долго и не расстанутся (а разве смогут они расстаться после всего, что было), то им придется наблюдать увядание друг друга.

— Ничего не случилось, — отвечает она.

— У тебя все в порядке?

— А? Да. Не знаю. Луи в Нью-Йорке. Он вернулся.

— Когда-то это должно было случиться.

— Он заходил. Просто позвонил в дверь. Мы немножко поболтали, а потом он заплакал.

— Серьезно?

— Да. Более или менее ни с того ни с сего. Потом пришла Джулия, и он убежал.

— Значит, Луи вернулся. Ну и как он?

— У него новый роман. Со студентом.

— Понятно. Что ж.

— А потом Джулия привела Мэри.

— О Господи. Весь цирк здесь побывал.

— Салли! Ты купила розы!

— Что? А, ну да.

Салли с наигранной торжественностью демонстрирует букет и в тот же самый миг замечает вазу с розами на журнальном столике. Обе хохочут.

— Что-то из О. Генри, да? — говорит Салли.

— Роз не бывает слишком много, — отвечает Кларисса.

Салли протягивает ей букет, и в эту минуту обе они простодушно счастливы. Они присутствуют здесь, сейчас. Они умудрились не разлюбить друг друга за минувшие восемнадцать лет. Этого достаточно. В данный момент этого достаточно.

Миссис Браун

Она возвращается несколько позже, чем собиралась, но не настолько, чтобы нужно было придумывать какие-то оправдания. Уже почти шесть. Она прочитала полкниги и переполнена впечатлениями. Подъезжая к дому миссис Лэтч, она думает о Клариссе и безумном Септимусе, цветах и приеме. Образы из романа, сменяя друг друга, проходят перед ее внутренним взором: человек в машине, аэроплан, рисующий буквы в воздухе. Лора сейчас как бы на границе вымысла и реальности, в мире, где каким-то образом соседствуют Лондон двадцатых, бирюзовый гостиничный номер и эта машина, плывущая по знакомой улице. Она — аристократка, живущая в Лондоне, бледная, очаровательная, слегка фальшивая; она — Вирджиния Вулф; и в то же время она — растерянная и неопределившаяся женщина, мать, водитель, поток чистой энергии наподобие Млечного Пути, подруга Китти (которую она поцеловала и которая, может быть, скоро умрет); ее руки с коралловыми ногтями (один сломан) и с браслетом на запястье сжимают руль "шевроле" в тот самый миг, когда едущий перед ней "плимут" включает тормозные огни, вечернее солнце наливается сочным золотистым светом, а белка, изогнув дымчато-серый хвост в форме знака вопроса, перемахивает через телефонные провода.

Она паркуется возле дома миссис Лэтч, напротив гаража, к козырьку которого приделаны две раскрашенные гипсовые белки; выходит из машины и замирает с ключами в руке, разглядывая фигурки белок. Ее

машина производит какой-то странный тикающий звук (это продолжается уже несколько дней, придется заехать в мастерскую). Ее охватывает чувство не-существования. Иначе не скажешь. Стоя рядом с тикающей машиной перед гаражом миссис Лэтч (гипсовые белки отбрасывают длинные тени), она никто и ничто. Побывав в гостинице, она выскользнула из своей жизни и теперь не узнает ни этой подъездной дорожки, ни этого гаража. Она по-прежнему где-то не здесь. По-прежнему с нежностью и вожделением думает о смерти. Стоя перед гаражом миссис Лэтч, она сознает, что давно и страстно мечтает о смерти. Она уехала в гостиницу тайком, как на любовное свидание. Зажав в руке сумочку и ключи, она смотрит на гараж миссис Лэтч. Окошко с зелеными ставнями, проделанное в его белой крашеной двери, придает ему сходство с маленьким домиком, пристроенным к дому побольше. Лора испытывает легкий приступ головокружения, ей становится трудно дышать. Кажется, еще немного, и она рухнет на гладкую бетонную дорожку. У нее мелькает мысль нырнуть обратно в машину и уехать. Но она не позволяет себе этого. Нужно забрать сына, отвезти его домой и доделать праздничный ужин для мужа.

Судорожно вздохнув, она направляется к узкому крыльцу миссис Лэтч. Проблема необычности ее поступка и в том, что она совершила его тайком. Но ведь ничего дурного она не делала? Она не встречалась с любовником, как какая-нибудь неверная жена из дешевого романа. Она просто уехала из дома на несколько часов, почитала и вернулась назад. А тайной это останется только потому, что невозможно было бы объяснить ни одно из взволновавших ее событий: ни поцелуй, ни торт, ни панику, охватившую ее при подъеме на обрыв Чавес, ни два с половиной часа, проведенные за книгой в гостиничном номере.

Она снова вздыхает и нажимает на прямоугольный звонок, оранжево пылающий в лучах вечернего солнца.

Миссис Лэтч открывает почти сразу — можно подумать, что она стояла за дверью. Миссис Лэтч краснолицая, с огромными бедрами, в шортах, сама доброта. В ее доме всегда царит особый густой запах, что-то вроде аромата жареного мяса, который тотчас наплывает на Лору из распахнутой двери.

— Ну, здравствуйте, — говорит миссис Лэтч.

— Добрый вечер, — отвечает Лора. — Простите, что так поздно.

— Вовсе нет. Мы замечательно проводим время. Заходите.

Ричи, обрадованный, испуганный, весь лучащийся любовью, явно испытывая колоссальное облегчение, выбегает из гостиной. У Лоры возникает впечатление, что она застала его и миссис Лэтч за чем-то не вполне дозволенным и что им пришлось срочно прерваться и впопыхах уничтожать улики. Впрочем, наверное, дело не в них, а в ней самой и ее собственной нечистой совести; видимо, он просто растерялся. Последние несколько часов он провел вне своей привычной жизни. Очутившись — пусть даже ненадолго — у миссис Лэтч, он, возможно, перестал понимать, что происходит, не исключено, что ему стало казаться — и, конечно, особой радости это не вызвало, — что он всегда жил и будет жить среди этой массивной желтой мебели и стен, обитых тканью из волокна рами.

Залившись слезами, Ричи кидается к матери.

— Ну все, все, — говорит Лора, подхватывая его на руки. Она вдыхает его запах, запах какой-то первозданной чистоты и чего-то такого, что не поддается определению. Ей становится лучше.

— Он очень рад вас видеть, — подчеркнуто весело говорит миссис Лэтч с невольной горечью в голосе. Уж не вообразила ли она, что ее общество для него предпочтительнее, уж не решила ли, что ее дом — сказочный дворец? Возможно, решила. Рассердилась ли она на него за то, что он с такой готовностью променял ее на мать? По-видимому, да.

— Привет, клопик, — говорит Лора, придвинув губы почти вплотную к его маленькому розовому ушку. Она испытывает гордость за свою материнскую выдержку и власть над ребенком. Она стыдится его слез. Ей бы не хотелось прослыть сверхтревожной курицей-наседкой. Почему он так часто плачет?

— Вы все свои дела сделали? — спрашивает миссис Лэтч.

— Да. В основном. Большое спасибо, что приглядели за ним.

— О, мы прекрасно пообщались, — отвечает она бодрым тоном, в котором явственно слышится отзвук обиды. — Приводите его в любое время.

— Весело было? — обращается Лора к Ричи.

— Угу.

Слезы постепенно высыхают. На лице агония печали и надежды.

— Ты хорошо себя вел?

Ричи кивает.

— Соскучился по маме?

— Да! — отвечает он.

— У меня было много дел, — говорит Лора. — Ведь нам же нужно устроить папе настоящий праздник, верно?

Ричи кивает, глядя на нее заплаканными глазами с нескрываемым недоверием, как будто Лора только притворяется его матерью.

Лора расплачивается с миссис Лэтч, принимает амариллис с ее участка. Миссис Лэтч всегда вручает ей что-нибудь — цветок или печенье, словно не сидение с ребенком, а эти вещи — объект Лориной платы. Лора еще раз извиняется за опоздание; сославшись на скорый приезд мужа, обрывает традиционный пятнадцатиминутный разговор, засовывает Ричи в машину и уезжает, махая на прощание с преувеличенной сердечностью. Стукнувшись друг о друга, тенькают три ее браслета из слоновой кости.

Отъехав от дома миссис Лэтч, Лора говорит Ричи:

— Ну и попали мы с тобой в переплет! Придется ехать быстро-быстро. Мы уже час как должны быть дома.

Ричи кивает с серьезным видом. Мир снова обретает плотность. Чувство "нездешности" исчезает. Это мгновение — вот сейчас, когда они в центре квартала приближаются к знаку "стоп", — неожиданно оказывается неподвижно-огромным и безмятежным: Лора входит в него, как могла бы войти в храм с шумной улицы. По обеим сторонам дороги над газонами разбрызгиватели извергают перевернутые конусы сверкающей водяной пыли. Низкое солнце золотит алюминиевый навес автостоянки. Все невероятно реально. Она жена и мать, ждущая второго ребенка. Она едет домой между дрожащими вуалями из брызг.

Ричи молча смотрит на нее. Лора тормозит перед знаком "стоп".

— Хорошо, что папа так поздно возвращается с работы, — говорит она. — Успеем. Все будет в порядке, да?

Она встречается взглядом с Ричи и различает в его глазах то, чего никогда еще не видела. Кажется, что его лицо светится изнутри. Впервые в жизни он явно испытывает некое чувство, которое она в силах расшифровать.

— Милый, — говорит она, — что с тобой?

— Мама, я люблю тебя, — говорит он громче, чем нужно.

От его голоса у нее пробегают мурашки по коже. В нем слышна какая-то новая, необычная нота. Неистовая, беспомощная, иммигрантская. Это голос беженца, отчаянно пытающегося передать свою мысль на рудиментарном английском.

— Я тоже люблю тебя, малыш, — отвечает она, и, хотя она говорила эти слова, наверное, тысячу раз, ей с трудом удается справиться с ватным горловым спазмом и произнести их естественно. Она нажимает на акселератор и проскакивает дорожную развязку. Она едет аккуратно, держа руль обеими руками.

Ей кажется, что он вот-вот снова расплачется, но его глаза остаются ясными и сухими. Он глядит на нее не мигая.

— Что-то не так? — спрашивает она.

Он продолжает смотреть застывшими, широко распахнутыми глазами.

Он догадывается. Он безусловно обо всем догадывается. Он знает, что она что-то скрывает, чувствует, что она лжет. Он постоянно наблюдает за ней, почти все время, когда не спит. Он видел ее с Китти. Видел, что она сделала второй торт, а первый выбросила в мусорный бак, завалив сверху мусором. Наблюдать за ней, пытаться ее разгадать — главное дело его жизни, потому что без нее мира просто не существует.

Разве его можно обмануть?

— Не волнуйся, солнышко, — говорит она. — Все будет хорошо. Мы устроим сегодня настоящий праздник. Знаешь как папа обрадуется! Ведь мы купили ему столько разных подарков! Испекли чудный торт!

Ричи кивает, покачиваясь туда-сюда. Тихо-тихо, словно желая, чтобы его не столько услышали, сколько подслушали, он говорит: "Да, мы испекли чудный торт", — с не по-детски фальшивой интонацией.

Он всегда будет наблюдать за ней. Всегда будет сразу же чувствовать, если что-то не так. Всегда будет знать, что́ и в какой степени ей не удалось.

— Я тебя люблю, — говорит она. — Ты мой самый родной мальчик.

На какой-то миг облик ребенка меняется. Кажется, что его окружает мертвенно-бледное сияние. Но Лора не позволяет себе рассердиться. Не забывает улыбнуться, сжимая руль обеими руками.

Миссис Дэллоуэй

Она пришла, чтобы помочь Ричарду собраться. На ее стук никто не отвечает. Она стучит снова, настойчивее, потом торопливо, охваченная дурным предчувствием, отпирает дверь своим ключом и застывает на пороге.

Квартира залита светом. У Клариссы даже дыханье перехватывает. Жалюзи подняты, окна распахнуты. Это обычный солнечный свет, ничего особенного, но в комнатах Ричарда он создает эффект бесшумного взрыва. Вот его картонные ящики, вот его ванна (еще гаже, чем она думала), пыльное зеркало, дорогая кофемолка — все вещи в их подлинной, ничем не прикрытой жалкости. В общем, это квартира психически больного человека.

— Ричард, — зовет Кларисса.

— О, миссис Дэллоуэй! Это ты, миссис Дэллоуэй?!

Она бросается в комнату: Ричард, как был в халате, сидит верхом на подоконнике. Одна тощая нога еще в квартире, другая, невидимая Клариссе, — в воздухе на высоте пятого этажа.

— Ричард, — говорит она решительным голосом, — немедленно слезь оттуда.

— Как чудно на улице! — восклицает он. — Какой удивительный день.

Вид у него совершенно безумный и невероятно возбужденный. Он одновременно похож и на старика, и на мальчика. Всадник-пугало, парковая статуя Джакометти. Волосы не причесаны: одни пряди прилипли к черепу, другие под острыми углами торчат в разные стороны. Остающаяся в комнате синеватая нога обнажена до середины бедра. Клариссу поражает удивительно массивная мышца икры, особенно бросающаяся в глаза на фоне общей скелетообразной худобы.

— Ты меня пугаешь! — говорит Кларисса. — Пожалуйста, слезь. Сейчас же.

Она делает шаг в его сторону, и он быстро отрывает от пола вторую ногу. Теперь контакт с выщербленным деревянным подоконником осуществляют только пятка, рука и тощая ягодица. Ракеты с красными хвостами, которыми разрисован его халат, выбрасывают языки пламени в форме идеальных сосновых шишек. Безликие астронавты в шлемах с темными забралами, белые и толстые, как на рекламных щитах корпорации "Юниройал", салютуют негнущимися руками в белых перчатках.

— Я принял ксенэкс и риталин, — сообщает Ричард. — Эффект потрясающий. Чувствую себя просто великолепно. Поднял все жалюзи, и все равно мало света. Кстати, должен тебе сказать, что забраться сюда было совсем не просто.

— Милый, пожалуйста, спусти ногу на пол. Прошу тебя.

— Мне кажется, я не вынесу этого приема, — говорит он. — Прости.

— Не ходи! Кто тебя заставляет?!

— Какой день! Какой чудный, чудный день.

Кларисса делает глубокий вдох. Потом еще один. Она поразительно спокойна, — она знает, что хорошо держится в трудной ситуации, — и в то же время у нее такое чувство, как будто она существует отдельно и от самой себя, и от этой комнаты и наблюдает за тем, что уже произошло. Словно это ее воспоминание. Что-то в ней, некий голос, который и не голос вовсе, а что-то вроде внутреннего знания, почти неотличимого от сердечного ритма, говорит: *"Однажды я пришла к Ричарду, который сидел на самом краю подоконника..."*

— Слезь, пожалуйста, — повторяет она.

Ричард морщит лоб, словно Кларисса задала ему чрезвычайно каверзную задачку. Его пустое кресло с разлезшимися швами и торчащим из

них поролоном, с тонким желтым полотенцем в ржавых разводах на продавленном сиденье – материализованная метафора нелепости и неприглядности само́й смертельной болезни.

– Слезь оттуда, – повторяет Кларисса медленно и громко, будто обращается к иностранцу.

Ричард кивает и не двигается с места. Его голова, залитая дневным светом, похожа на разрушенную геологическую породу. Кожа изрыта глубокими бороздами и рытвинами, как камни в пустыне.

– Я больше не могу, – говорит он. – Понимаешь, сначала прием, потом награждение, потом еще один час после награждения, потом следующий.

– Никто не заставляет тебя присутствовать на приеме. Никто не заставляет тебя идти на церемонию награждения. Ты совершенно свободен.

– Да, но часы-то все равно остаются, правда? Сначала один, потом другой, и, когда ты кое-как проживаешь один, тут же, бог ты мой, начинается следующий. Я очень болен.

– Но ведь тебе бывает получше. Разве нет?

– В общем-то, нет. Я тебе признателен за то, что ты все это говоришь, но последнее время я чувствую себя так, точно вокруг меня смыкаются челюсти гигантского цветка. Странноватое сравнение, да? Однако оно передает суть дела. В этом есть какая-то растительная неизбежность. Что-то вроде венериной мухоловки или тропического леса. Что-то такое мясистое, зеленое, сочное, и оно утягивает тебя сама понимаешь куда. В зеленое молчание. Смешно, что даже сейчас мне трудно выговорить слово "смерть".

– Ричард, они здесь?

– Кто? А, голоса? Голоса всегда здесь.

– Я хотела спросить, ты их отчетливо слышишь?

– Нет. Сейчас я слышу тебя. Мне всегда приятно слышать тебя, миссис Д. Ничего, что я тебя так называю?

– Конечно. Только, пожалуйста, слезь. Немедленно.

– Ты ее помнишь? Ту, другую себя? Несмотря на все перемены.

– Да. Я – она и есть. И я тебя очень прошу: слезь с подоконника! Пожалуйста, сделай это ради меня.

– Здесь так хорошо. Я чувствую себя таким свободным. Позвони моей матери. Ты ведь знаешь, как ей одиноко.

– Ричард!

– Расскажи мне что-нибудь!

– Что?

– Ну, что-нибудь о своем дне. О том, чем ты сегодня занималась. Что-нибудь самое обыкновенное. Даже лучше, если это будет что-нибудь абсолютно невыдающееся. Самое будничное, что только бывает.

– Ричард!

– Любая ерунда. Не важно что.

– Ну, сегодня утром до того, как зайти к тебе, я ходила за цветами.

– Серьезно?

– Да. Утро было очень красивое.

– Правда?

– Да. Красивое. Оно было такое... свежее. Я купила цветы, отнесла их домой, поставила в вазу с водой. Вот и все. Конец истории. Теперь слезай.

— Свежее, будто нарочно приготовлено для детишек на пляже?

— Можно и так сказать.

— Как утра нашей юности?

— Да.

— Как то утро, когда ты вышла из старого дома? Тебе было восемнадцать, а мне только-только исполнилось девятнадцать. Мне было девятнадцать, и я был влюблен в Луи и в тебя, и, когда ты, сонная, в одной ночной рубашке, открыла стеклянную дверь и вышла на улицу, я подумал, что никогда еще не видел ничего более прекрасного. Странно, да?

— Да, — отвечает Кларисса. — Да. Странно.

— Я проиграл.

— Перестань. Это неправда.

— Правда. Я не ищу утешения. Нет. Мне просто очень грустно. Мне казалось, что цель, которую я перед собой поставил, достижима. Мне хотелось создать что-то живое и потрясающее настолько, чтобы в чьей-то жизни оно могло значить то же, что и вот такое утро. Самое обыкновенное утро. Ты только подумай! Я верил, что это реально! Какая глупость!

— Вовсе не глупость.

— Нет, я все-таки не перенесу приема.

— Пожалуйста, прошу тебя, не думай о приеме. Забудь о приеме. Дай мне руку.

— Ты была так добра ко мне, миссис Дэллоуэй.

— Ричард!

— Я люблю тебя. Это звучит банально, да?

— Нет.

Ричард улыбается и качает головой. Потом говорит:

— По-моему, мы с тобой были самыми счастливыми людьми на свете.

Он подается вперед, медленно съезжает с подоконника и падает.

— Нет! — кричит Кларисса.

Он держался так уверенно, так спокойно, что какую-то долю секунды Клариссе кажется, что этого вообще не произошло. Она бросается к окну и еще успевает увидеть Ричарда в воздухе, успевает заметить, как вздымаются полы его халата. Несмотря ни на что, она по-прежнему верит, что все еще может обернуться небольшой травмой, чем-то неокончательным. Она видит, как он достигает земли: сначала словно застывает на коленях, потом ударяется об асфальт головой; она слышит звук, которым это сопровождается, и все-таки допускает, по крайней мере на какой-то миг, пока смотрит вниз, перегнувшись через подоконник, что он встанет, пусть с трудом, задохнувшийся, но все-таки оставаясь самим собой, более или менее целый и способный говорить.

Она кричит его имя. Один раз. Получается что-то вроде вопроса и намного тише, чем ей бы хотелось. Он лежит там, где упал, лицом вниз. Голова накрыта полой халата, голые ноги белеют на темном асфальте.

Она выбегает из квартиры, оставив дверь нараспашку. Мчится вниз по лестнице. У нее мелькает мысль позвать на помощь, но она этого не делает. Кажется, что даже воздух стал каким-то другим, словно распался на части, как если бы он был осязательно двухсоставным, включающим

что-то вроде своей противоположности. Она бежит вниз по лестнице, сознавая (потом она будет этого стыдиться), что сама жива и невредима.

В подъезде ей требуется сделать над собой усилие, чтобы шагнуть туда, где лежит Ричард, в бетонный колодец двора. У нее возникает мимолетное ощущение, что она в аду. Ад – это затхлая желтая коробка подъезда с искусственным деревом в углу и исцарапанными металлическими дверями (на одной – переводная картинка с символикой "Грейтфул дэд"[1]: череп в венке из роз).

Самая узкая дверь в тени лестницы выходит на выщербленные бетонные ступеньки, ведущие к Ричарду. Еще сбегая по ступенькам, она понимает, что он мертв. На асфальте вокруг того места, где должна быть его голова (накрытая халатом), растекается темная, почти черная лужа крови. Он лежит абсолютно неподвижно, одна рука неестественно вывернута вверх ладонью, голые ноги в серых войлочных туфлях, которые когда-то Кларисса же ему и купила, – бледные, как сама смерть.

Она преодолевает последнюю ступеньку, замечает битое стекло и лишь мгновение спустя понимает, что это просто осколки пивной бутылки, которые уже были здесь до падения Ричарда и никак с его падением не связаны. Ей кажется, что правильно было бы убрать его с осколков.

Она опускается рядом с ним на колени, кладет руку на его безжизненное плечо. Бережно-бережно, словно боясь его разбудить, стягивает халат с его головы. Все, что она может разобрать в сверкающем месиве белого и ало-багрового, – это его открытый рот и один распахнутый глаз. Она невольно вскрикивает от боли и ужаса. Потом снова накрывает его голову халатом.

Она продолжает стоять на коленях, не очень понимая, что делать дальше. Потом опять дотрагивается до его плеча. Просто кладет ладонь ему на плечо. Она говорит сама себе, что нужно вызвать полицию, но ей не хочется оставлять Ричарда одного. Она ждет, что кто-то из соседей крикнет ей сверху. Она поднимает глаза на восходящие ряды окон, болтающуюся на веревках одежду, идеальный квадрат неба, рассеченный надвое бело-голубым кинжалообразным облаком, и понимает, что никто ничего не знает. Никто не видел и не слышал, как Ричард упал.

Она не двигается с места. Она находит взглядом окно старушки с керамическими фигурками на подоконнике (невидимыми с такого расстояния). Старушка почти наверняка дома – она очень редко куда-нибудь выходит. Клариссу подмывает крикнуть ей, как будто она тоже в некотором роде член семьи и ее нужно немедленно известить. Кларисса медлит еще пару минут перед неизбежным следующим шагом. Она продолжает держать руку у него на плече, с изумлением отмечая, что случившееся вызывает у нее легкое чувство неловкости. Ей странно, что она не плачет. Она слышит звук своего дыхания. Она еще раз фиксирует наличие войлочных туфель и замечает, как в растекающейся луже крови отражается небо.

Значит, вот как все заканчивается: на асфальте, под бельевыми веревками, среди битого стекла. Она тихонько проводит рукой вдоль хрупкого изгиба его спины. Потом с виноватым чувством, словно делая что-то запретное, наклоняется и упирается лбом в его позвоночник, пока

1. Известная рок-группа.

это в каком-то смысле еще его позвоночник, пока он сам в некотором смысле Ричард Уортингтон Браун. Она чувствует несвежий запах его халата, резкий винный дух его немытой плоти. Она хотела бы заговорить с ним, но не может. Она просто стоит на коленях, уткнувшись головой ему в спину. Если бы могла, она сказала бы — ей хотелось бы это сказать, но она не вполне понимает как именно, — что он находил в себе мужество заниматься творчеством и — что еще важнее — любить так, как умел любить только он, вопреки всему в течение многих и многих лет. Она сказала бы, что тоже любила его, очень сильно любила, но оставила его тогда — более тридцати лет назад — на углу улицы (а что еще ей было делать?). Она бы призналась, что мечтала о более или менее нормальной жизни (о какой мечтает большинство людей) и что ей ужасно хотелось, чтобы он присутствовал на ее приеме и продемонстрировал свою привязанность к ней перед ее гостями. Она бы попросила у него прощения за то, что не стала — в тот день, который, как выяснилось, был последним днем его жизни, — целовать его в губы, и за то, что объяснила это себе заботой о его здоровье.

Миссис Браун

Свечи зажжены. Песенка исполнена. Задувая свечи, Дэн забрызгивает прозрачными капельками слюны идеально-гладкую поверхность глазури. Сначала Лора, а за ней и Ричи хлопают в ладоши.

— С днем рождения, дорогой, — говорит она.

Внезапно ее охватывает бешенство. Ей даже становится трудно дышать. Какой же он все-таки грубый, тупой, нечуткий. Заплевал торт. Она в ловушке, где ей вовек суждено исполнять роль жены. Ей предстоит провести в этих комнатах сегодняшний вечер, и завтрашнее утро, и следующий вечер. Ей придется продолжать быть.

Наверное, это похоже на сверкающее заснеженное поле. И жутко и прекрасно. Мы и не подозревали, что она так мучилась, не думали, что все так серьезно.

Раздражение проходит. Все в порядке, говорит она сама себе. Все в порядке. Возьми себя в руки.

Дэн обнимает ее за бедра. Он такой сильный, такой наодеколоненно-основательный. Лора испытывает укол раскаянья. Яснее чем когда-либо она осознает его надежность и доброту.

— Фантастика, — говорит он, — просто потрясающе!

Она гладит его по затылку. Его жесткие, как у выдры, волосы смазаны "Виталисом". На слегка лоснящемся лице — начаток щетины, выбившаяся прядь маслянистых волос шириной с травинку нависает над бровями. Он снял галстук, расстегнул ворот рубашки; от него пахнет потом, "Олд Спайс", кожей его туфель и неопределимым, одному ему присущим запахом, отдающим железом, белилами и едва различимым ароматом кухни, как будто внутри у него жарится что-то жирное и сочное.

— Загадал желание? — обращается Лора к Ричи.

Он кивает, хотя ему и в голову не приходила такая возможность. На самом деле он только тем и занят, что загадывает желания, каждую се-

кунду. Впрочем, похоже, что, как и его отец, он главным образом хочет, чтобы продолжалось то, что есть. Как и его отцу, ему сильнее всего хочется, чтобы того, что у него есть уже сейчас, стало еще больше (разумеется, если вы зададите ему прямой вопрос, он замучает вас длинным перечнем игрушек, существующих и несуществующих). Как и его отец, он не может не чувствовать, что такое приращение под большим вопросом.

— Поможешь мне нарезать торт? — спрашивает отец.

— Да, — отвечает Ричи.

Лора приносит из кухни десертные тарелки и вилки. У них все в порядке, она с мужем и сыном стоит сейчас в их скромной столовой, в то время как Китти ожидает вердикта врачей в больничной палате. А они здесь — она и ее семья. На их улице и на всех других улицах города светятся окна. Люди ужинают, рассказывая друг другу о прожитом дне: о своих победах и неудачах.

Лора ставит на стол тарелки, кладет вилки, и когда они с тихим звоном касаются белой крахмальной скатерти, возникает ощущение, что в самый последний момент ей все удалось, — так художник кладет мазок и спасает разваливавшуюся картину, или писатель находит фразу, которая внезапно высвечивает скрытые смысловые узоры и придает всей вещи соразмерность и обаяние. Это каким-то образом связано с расположением тарелок и вилок на белой скатерти. Это столь же неожиданно, сколь несомненно.

Прежде чем начать резать торт (направляя руки Ричи), Дэн просит сына вытащить свечки. Их столовая с ее темно-зелеными охотничьими стенами и кленовой шкатулкой с фамильным серебром кажется сейчас непредставимо прекрасной. Сейчас это не просто комната — она одухотворена жизнями ее мужа и сына, их общим будущим. В ней есть какая-то особая наполненность, кажется, что она сияет. Много чего погибло, в том числе целые страны, и все-таки силы добра одолели мрак, и даже Китти, наверное, вылечат благодаря последним открытиям медицинской науки. Скорее всего, вылечат. А если и нет, если ей уже нельзя помочь, то по крайней мере Дэн, Лора, их сын и их второй ребенок, которому еще только предстоит родиться, все равно будут жить в этом доме, где маленький мальчик с такой потешной старательностью вытаскивает свечи из торта, а его отец подносит одну из них ко рту, демонстрируя, что можно слизнуть налипшую глазурь.

Лора наблюдает. Она чувствует, что это мгновение уходит. Одна страница закрывается, открывается новая.

Она спокойно и ласково улыбается сыну. Он улыбается в ответ. Он облизывает кончик догоревшей свечки. Он загадывает очередное желание.

Миссис Вулф

Устроившись в кресле, Вирджиния пытается читать. Пройдет совсем немного времени, и они с Леонардом покинут Хогарт-хаус и переберутся в Лондон. Решение принято. Вирджиния победила. Она пытается

сосредоточиться на чтении. Говяжьи объедки выброшены, стол вытерт, посуда вымыта.

Она будет ходить в театры и на концерты, посещать приемы. Она будет бродить по улицам, наблюдать жизнь, набираться впечатлений.

... жизнь; Лондон...

Она будет писать, писать не переставая. Она закончит этот роман, потом напишет новый. Она не превратится в душевнобольную, а будет жить так, как ей и предназначено: яркой, полнокровной жизнью, среди близких по духу людей. Ее талант будет в ее власти.

Неожиданно ей вспоминается, как они поцеловались с Ванессой.

Это был невинный — вполне невинный — поцелуй, но тем не менее в нем чувствовалось что-то особенное. Похожее на то, чего Вирджиния ждет от Лондона и вообще от жизни; в нем была любовь, сложная и ненасытная, древняя и необъяснимая. Он был сегодня главным проявлением самой великой тайны, чье неверное сияние озаряет некоторые сны и тотчас тает, стоит нам проснуться. Но мы все равно надеемся, потому что каждый новый день может принести все, вообще все что угодно. Вирджиния не вполне целомудренно поцеловала сестру за Неллиной широкой сердитой спиной, а теперь сидит в гостиной с книгой на коленях. Скоро она переедет в Лондон.

Да, Кларисса Дэллоуэй полюбит девушку. Они поцелуются, один-единственный раз. И этот поцелуй окажется колдовским, как в сказке. Кларисса будет помнить о нем и о подаренной им какой-то летящей надежде всю жизнь. Она так никогда и не обретет любви, залогом которой, казалось, был тот единственный поцелуй.

Вирджиния в волнении откладывает книгу и встает.

— Ты уже ложишься? — спрашивает Леонард из своего кресла.

— Еще рано, разве нет?

Леонард, нахмурив брови, смотрит на часы.

— Уже почти пол-одиннадцатого, — говорит он.

— Просто надоело сидеть. Я еще не устала.

— Мне хотелось бы, чтобы ты легла не позже одиннадцати, — говорит он.

Вирджиния кивает. Теперь, когда переезд в Лондон — дело ближайшего будущего, ей придется побыть пай-девочкой. Она покидает гостиную и, миновав холл, входит в неосвещенную столовую. Полосы лунного света и отсветы уличных фонарей то ложатся, то вновь исчезают со столешницы, как бы смахиваемые тенями веток, качающихся под ветром. Вирджиния разглядывает переменчивые узоры, как могла бы следить за волнами, набегающими на песок. Да, Кларисса полюбит девушку. Кларисса поцелует ее. Всего один раз. Клариссе будет одиноко, но она не умрет. Для этого она будет слишком любить жизнь и Лондон. Вирджинии мерещится кто-то еще, да, кто-то с крепким телом, но непрочной психикой; поэт с печатью гениальности, раздавленный колесами истории: войнами, правительствами, врачами; строго говоря, ненормальный, поскольку для него все исполнено смысла: деревья думают, воробьи поют по-гречески. Да, вот такой человек. С уравновешенной, обыкновенной, веселой Клариссой ничего не случится, она так и будет любить Лондон и всякие простые радости жизни. Умрет не она, а тот, другой, безумный поэт и мечтатель.

Миссис Браун

Она заканчивает чистить зубы. Посуда вымыта и убрана в шкаф, Ричи уложен, муж ждет ее в спальне. Она промывает щетку под струей воды, полощет рот, сплевывает в раковину. Дэн будет лежать на своей половине кровати, заложив руки за голову, уставясь в потолок. Когда она войдет, он взглянет на нее так, словно не ожидал ее тут увидеть, словно он приятно удивлен, что не кто-нибудь, а именно его жена сейчас скинет халат, перебросит его через спинку стула и заберется к нему под одеяло. Вот такой он человек: умеющий по-детски удивляться и испытывать нежный, слегка застенчивый восторг; обладающий неподдельным, как бы немного несфокусированным целомудрием, внутри которого сжата тугая пружина секса. Иногда ей невольно вспоминаются продающиеся в сувенирных лавочках банки из-под арахиса, куда запрятаны бумажные змеи, выскакивающие, если снять крышку. Нет, сегодня почитать не удастся.

Она засовывает зубную щетку обратно в прорезь фарфоровой подставки.

Когда она смотрится в зеркало, ей — на миг — кажется, что кто-то прячется у нее за спиной. Нет, разумеется, никого. Просто игра светотени. Но на какую-то долю секунды ей померещилось, что — наблюдая за ней — сзади стоит ее призрачный двойник, ее alter ego. Чепуха. Она убирает зубную пасту в стенной шкафчик. На его стеклянных полках — всякие лосьоны, дезодоранты, кремы, лекарства, бинты. Вот недавно купленный пузырек со снотворным, почти полный — ей, конечно, нельзя принимать снотворное во время беременности.

Она берет пузырек, подносит его к свету. В нем таблеток тридцать, а может и больше. Она ставит пузырек обратно на полку.

Это было бы так же просто, как зарегистрироваться в гостинице. Не сложнее. А как замечательно было бы просто исчезнуть. Как замечательно было бы навсегда перестать волноваться, сражаться, терпеть поражения.

Может быть, этого мгновения за ужином, этого краткого ощущения душевного равновесия и совершенства достаточно? Может быть, не нужно больше ничего хотеть? Она закрывает дверцу шкафчика, которая при соприкосновении с рамой издает четкий металлический щелчок. Она представляет себе баночки и пузырьки, стоящие на полках в полной темноте. Она идет в спальню. Снимает халат.

— Привет, — говорит Дэн ровным, ласковым голосом со своей половины кровати.

— Как тебе день рождения? — спрашивает она.

— Отлично!

Он откидывает одеяло с ее стороны, но она в своей полупрозрачной ночной рубашке застывает в нерешительности. Ей кажется, что она не чувствует своего тела.

— Вот и хорошо, — говорит она. — Я рада, что тебе понравилось.

— Ты ложишься? — спрашивает он.

— Да, — отвечает она не двигаясь.

Ее сейчас нет, есть только ее сознание, причем сознание не как мозг в черепной коробке, а как чистое восприятие, мироощущение призрака.

Да, думает она, примерно так, наверное, и чувствуют себя привидения. Кстати, похожее ощущение приходит во время чтения, когда ты тоже знакомишься с людьми, обстановкой, событиями, никак на них не влияя и выступая в одной-единственной роли: добровольного наблюдателя.

– Так ты ложишься? – немного погодя повторяет Дэн.

– Да, – отвечает она.

Она слышит, что где-то далеко-далеко лает собака.

Миссис Дэллоуэй

Кларисса кладет руку на плечо старой женщины, словно готовя ее к новому потрясению. Салли, которая шла впереди, отпирает дверь.

– Ну вот, проходите, пожалуйста, – говорит Кларисса.

– Спасибо, – отзывается Лора.

Войдя в квартиру, Кларисса с облегчением видит, что Джулия убрала еду со стола. Цветы, конечно, остались. Рассованные по вазам с нарочитой небрежностью – Клариссе не нравится чрезмерная упорядоченность, – они похожи сейчас на маленькие ослепительные взрывы. Кларисса любит, чтобы цветы выглядели так, словно их только что охапками принесли с лугов и полей.

Возле вазы с розами, с книгой на коленях, сидя спит Джулия. У нее сейчас удивительно благородный и даже властный вид – плечи опущены, обе ступни на полу, голова благочестиво склонена на грудь, как во время молитвы. Она похожа на богиню, спокойную и милостивую, слетевшую утешить смертных, прошептать им своим нездешним голосом: "Все в порядке, не бойтесь, единственное, что от вас требуется, – это умереть".

– Мы вернулись, – говорит Салли.

Джулия вздрагивает, моргает и встает. Чары рассеиваются. Она снова превращается в девятнадцатилетнюю девушку. Салли проходит в комнату, на ходу стаскивая пиджак, а Кларисса и Лора задерживаются в дверях, и на мгновение кажется, что они, замешкавшись в прихожей, стягивают перчатки, – хотя нет ни прихожей, ни перчаток.

– Джулия, – говорит Кларисса, – это Лора Браун.

Джулия делает шаг вперед и почтительно замирает на приличествующем расстоянии. Откуда в ней эта светскость, недоумевает Кларисса. Она же еще совсем девочка.

– Примите мои соболезнования, – говорит Джулия.

– Спасибо, – отвечает Лора тверже и звонче, чем можно было ожидать.

Лора – высокая, немного сутулая женщина лет восьмидесяти с небольшим. У нее седые, стального оттенка волосы и просвечивающая пергаментная кожа, усеянная пигментными пятнышками размером с булавочную головку. На ней темное платье с цветочным узором и старушечьи туфли на каучуковой подошве.

Кларисса подталкивает ее в комнату. В наступившей тишине кажется, что Кларисса, Салли и даже Лора – нервные, неловкие, мягко говоря, неподходяще одетые – пришли в гости к Джулии, на ее вечеринку.

– Джулия, спасибо тебе, что прибралась, – говорит Салли.

— Я почти до всех дозвонилась, — сообщает Джулия. — Но несколько человек все-таки пришли. Луи Уотерс.

— О господи. Я же оставила ему сообщение.

— И еще две женщины, не помню, как их зовут. И чернокожий мужчина. Джерри... забыла, как дальше.

— Джерри Джармен, — говорит Кларисса. — Было очень тяжко?

— Ну, с Джерри Джарменом более или менее обошлось. А вот Луи, да, Луи расклеился. Мы с ним почти час проговорили. По-моему, к концу он немного пришел в себя.

— Прости, Джулия. Прости, что все это свалилось на тебя.

— Ничего страшного. Пожалуйста, обо мне не беспокойся.

Кларисса кивает.

— Наверное, вы очень устали? — обращается она к Лоре.

— Трудно сказать. Я уже сама не понимаю, — отвечает Лора.

— Садитесь, пожалуйста, — предлагает Кларисса. — Может, вы бы хотели поесть?

— О нет. Не думаю. Спасибо.

Кларисса подводит Лору к дивану. Она садится благодарно, но осторожно, словно опасаясь, что диван окажется недостаточно прочным.

Джулия подходит и наклоняется к Лоре.

— Хотите чаю? А может быть, кофе? Или бренди? — спрашивает она.

— Чашка чаю — это прекрасно. Спасибо.

— Но, по-моему, вам все-таки стоило бы поесть. Наверное, вы как вышли из дому утром, так с тех пор ничего не ели.

— Ну...

— Я пойду на кухню, посмотрю что-нибудь, — говорит Джулия.

— Спасибо, дорогая, — говорит Лора.

Джулия поворачивается к Клариссе.

— Мама, — говорит она. — Ты посиди здесь с миссис Браун, а мы с Салли пойдем посмотрим, что у нас есть.

— Хорошо, — отвечает Кларисса и садится на диван рядом с Лорой. Ей удивительно приятно выполнять распоряжения дочери. Может быть, вот так и начинается наш уход из этого мира — мы вверяем себя заботам повзрослевшей дочери, растворяемся в комфорте квартиры. Может быть, это и есть старение. Простые радости, лампа, книга. Мир, которым — хорошо ли, плохо — управляют люди, никак с нами не связанные. Они проходят мимо нас по улице так, будто нас уже нет.

— Как ты думаешь, будет очень дико, если мы возьмем что-нибудь из продуктов, купленных для приема? — спрашивает Салли у Клариссы. — Вся еда осталась.

— По-моему, это будет правильно, — отвечает Кларисса. — Мне кажется, Ричард бы это одобрил.

Она бросает нервный взгляд на Лору. Лора улыбается, обнимает себя за локти, смотрит на носки своих туфель.

— Да, — говорит она. — Мне тоже так кажется.

— Хорошо, — говорит Салли.

Они с Джулией уходят на кухню. На часах десять минут первого. Лора сидит неестественно прямо, губы сжаты, веки полуприкрыты. Она, думает Кларисса, просто ждет, когда все это кончится и можно будет остаться одной и лечь спать.

— Лора, если хотите, вы можете лечь прямо сейчас, — говорит Кларисса. — Гостевая комната в конце коридора.

— Спасибо, — отвечает Лора. — Я скоро так и сделаю.

Опять повисает молчание, ни доверительное, ни тягостное. Значит, вот она, думает Лора, вот главная героиня Ричардовой поэзии. Потерянная мать, неудавшаяся самоубийца, женщина, бросившая свою семью. Есть что-то шокирующее и одновременно утешительное в том, что она оказалась такой обыкновенной.

— Ричард был замечательным человеком, — говорит Кларисса.

И сразу же испытывает жгучее чувство стыда. Ну вот, уже начались надгробные панегирики, в которых покойник, подвергнутый обязательной переоценке, оказывается свободолюбивым гражданином, творцом добрых дел, замечательным человеком. Для чего она это сказала? Ей искренне хотелось утешить старую женщину, и еще ей хотелось завоевать ее расположение. И да, она сказала это, чтобы застолбить свое право на покойника. Я была его самым близким другом. Только я могу оценить его по достоинству. Она с трудом сдерживается, чтобы не попросить Лору уйти в свою комнату, закрыть дверь и не появляться до утра.

— Да, — отзывается Лора. — И замечательным писателем, по-моему.

— Вы читали его стихи?

— Да. И роман.

Значит, ей все известно. И кто такая Кларисса, и что сама она, Лора Браун, играла исключительную роль — тени и богини — в этом небольшом своде личных мифов, ставших достоянием читательской публики (если только слово "публика" в принципе применимо к малочисленной группке чудаков, упрямо продолжающих интересоваться поэзией). Следовательно, она знает, что ее обожали и презирали; знает о своем никогда не прекращавшемся влиянии на человека, который, может статься, и впрямь будет признан большим писателем. И вот теперь она сидит здесь — лицо и руки в пигментных пятнах, платье в цветочек — и спокойным голосом сообщает, что ее сын был замечательным писателем.

— Да, — беспомощно соглашается Кларисса. — Он был замечательным писателем.

А что еще она может сказать?

— Вы, кажется, никогда не редактировали его тексты?

— Нет. Мы слишком тесно общались. А это всегда создает дополнительные сложности.

— Да. Понятно.

— Редактору требуется определенная объективность.

— Разумеется.

Кларисса начинает испытывать что-то вроде удушья. Почему ей так непросто с Лорой Браун? Почему ей так трудно прямо говорить с этой женщиной? Задать ей самые главные вопросы? А собственно, о чем?

— Я старалась делать для него все, что могла, — говорит Кларисса.

Лора кивает.

— Я сделала для него слишком мало, — говорит она.

— Я могу сказать то же самое.

Лора берет Клариссу за кисть своей старческой рукой с дряблой, обвисшей кожей, под которой явственно проступают выпуклости костей и веревки вен.

— Мы делали все, что в наших силах, дорогая, — говорит Лора. — Большего никому не дано, разве не так?

— Так, — отвечает Кларисса.

Но как бы там ни было, Лора Браун, пытавшаяся покончить с собой, Лора Браун, оставившая семью, оказалась единственной из всех, кто выжил. Она пережила мужа, скончавшегося от рака печени, пережила дочь, сбитую пьяным водителем, и, наконец, Ричарда, выбросившегося из окна на асфальтовое ложе, усеянное бутылочными осколками.

Кларисса не убирает руки. А как иначе?

— Может быть, Джулия просто забыла о вашем чае?

— Уверена, что нет.

Кларисса бросает взгляд на дверь, ведущую в их маленький сад. В темном стекле смутно маячат их с Лорой слегка искаженные отражения. Клариссе вспоминается, как Ричард отпускает руки и съезжает с подоконника; не прыгает, а именно соскальзывает, как в воду со скалы. Что он чувствовал в тот момент, когда нельзя было уже ничего изменить и он оказался в воздухе, за пределами своей мрачноватой квартиры? Что он чувствовал, глядя на стремительно приближающийся двор с его сине-коричневыми мусорными баками и темно-желтыми блестками битого стекла? Возможно ли, что он испытал удовольствие — если мог еще что-то испытывать — в тот миг, когда от удара об асфальт с треском раскололся его череп и все его желания, все его способности рассеялись в пустоте. Едва ли это было очень больно. Могла быть идея боли, ее первый шок, а потом — то, что наступает потом.

— Пойду проверю, — говорит Кларисса Лоре. — Я сейчас.

— Хорошо.

Кларисса встает — не слишком твердо — и идет на кухню. Салли и Джулия вынули из холодильника и расставили на столе блюда с едой. Вот насаженные на маленькие деревянные пики спиралевидные жареные куриные грудки с черными крапинами на ярко-золотистом фоне. Вот крошечные тартинки с репчатым луком. Вот приготовленные на пару́ креветки и сверкающие ярко-красные квадратики сырого тунца с капелькой васаби. Вот темные треугольнички жареных баклажанов и круглые бутерброды из ржаного хлеба, вот салат из овечьего сыра и грецких орехов, украшенный свежими листьями эндивия. Вот плоские блюда со свежими овощами. Вот глиняная миска с крабовым салатом, который Кларисса приготовила сама специально для Ричарда, потому что это был его любимый салат.

— Бог ты мой, — говорит Кларисса, — вы только посмотрите на все это!

— Мы ждали пятьдесят человек, — говорит Салли.

Какое-то время они молча стоят перед этими горами яств, кажущихся сейчас чем-то древним и первозданным, чем-то таким, к чему нельзя прикасаться. Клариссу посещает странная мысль, что все они — включая Джулию — умрут, а эта снедь — самая бренная, самая скоропортящаяся вещь на свете — останется. Кларисса представляет, как вся эта еда, не тронутая распадом, так и лежит здесь после того, как сами они одна за другой навсегда покинули эти комнаты.

Салли обхватывает ладонями Клариссину голову и чмокает в лоб, крепко и ловко. Так, невольно вспоминает Кларисса, наклеивают марку на конверт.

— Давай всех покормим, — говорит она, приблизив губы почти вплотную к Клариссиному уху, — и ляжем спать. Пора бы уже этому дню кончиться.

Кларисса сжимает Саллино плечо. Она не говорит "я люблю тебя", потому что Салли и так это знает. В ответ Салли сжимает Клариссину руку.

— Да, — повторяет Кларисса, — пора.

В эту секунду кажется, что Ричард и вправду начинает оставлять этот мир. Кларисса чувствует это почти физически: мягкое, необратимое отрывание, что-то вроде вытягивания травинки из земли. Скоро Кларисса уснет, скоро все, кто его знал, уснут, а проснувшись утром, обнаружат, что Ричард присоединился к сонму мертвецов. Не будет ли, думает Кларисса, завтрашнее утро знаменовать не только конец Ричардовой земной жизни, но и начало конца его поэзии. Ведь на свете так много книг! Среди них есть несколько хороших, из которых остаются единицы. Можно, конечно, предположить, что граждане будущего, те, кто еще не родился, захотят читать Ричардовы элегии, его прекрасно инструментованные плачи, его суровые и скорбные обличения и объяснения в любви, но куда вероятнее, что его книги будут забыты вместе с бесчисленным множеством прочих. Кларисса, женщина из романа, канет в Лету точно так же, как и Лора Браун, потерянная мать, мученица и мучительница.

Да, думает Кларисса, этот день слишком затянулся. Мы отказываемся от вечеринок; бросаем наши семьи ради одинокой жизни в Канаде; мы пишем книги, не способные изменить мир, несмотря на наш дар и непрекращающиеся усилия, несмотря на наши самые смелые ожидания. Мы живем свою жизнь, делаем то, что делаем, а потом спим — все довольно просто на самом деле. Одни прыгают из окна, или топятся, или принимают снотворное; другие — такое бывает несколько чаще — гибнут в результате несчастных случаев; и, наконец, большинство, подавляющее большинство из нас медленно пожирается какой-нибудь болезнью или — если очень повезет — самим временем. А в качестве утешения нам дается час там, час тут, когда, вопреки всем обстоятельствам и недобрым предчувствиям, наша жизнь раскрывается и дарит нам все, о чем мы мечтали, но каждый, кроме разве что маленьких детей (а может быть, и они не исключение), знает, что за этими часами обязательно придут другие, гораздо более горькие и суровые. И тем не менее мы любим этот город, это утро; мы — постоянно — надеемся на лучшее.

Одному Богу известно, почему так происходит.

Вот, стало быть, еда, специально заказанная для торжественного обеда; вот еще неувядшие цветы; все готово для приема гостей, которых оказалось только четверо. Прости нас, Ричард. Вечеринка все-таки состоялась. Вечеринка для тех-кто-еще-не-умер, для относительно неповрежденных, для тех, кому повезло и кто по таинственным причинам пока еще жив.

Ведь это действительно большое везение.

— Как вы думаете, положить что-нибудь матери Ричарда? — спрашивает Джулия.

— Нет, — отвечает Кларисса. — Я позову ее сюда.

Она возвращается в гостиную к Лоре Браун. Лора выдавливает из себя подобие улыбки. Кто знает, о чем она думает, что чувствует?! Стало быть, вот она, эта женщина бездонной печали и ослепительного обаяния, влюбленная в смерть, и палач, и жертва, и муза. Вот она, в этой гостиной — та, кто предала Ричарда, та, кого он бесконечно любил. Вот она — бывшая библиотекарша из Торонто в старушечьих туфлях.

А вот и она сама, Кларисса, уже не миссис Дэллоуэй — не осталось никого, кто бы мог ее теперь так назвать. Вот она, и впереди очередной час.

— Пойдемте, миссис Браун, — говорит она. — Все готово.

Казимеж Вежиньский

Из стихотворений эмигрантских лет

Перевод с польского и вступление Натальи Астафьевой

Весной 1978 года был привезен в Варшаву и перезахоронен на варшавском кладбище Повонзки прах Казимежа Вежиньского. Вежиньский умер в 1969-м в Лондоне, последние тридцать лет жизни провел в эмиграции.

А первая его книга вышла в Варшаве в 1919-м, мгновенно была распродана, тут же вышло второе издание, третье. Книга называлась "Весна и вино" и была полна, как вспоминала много лет спустя Мария Домбровская, "одной только радостью существования".

Между тем молодой Вежиньский уже воевал в Польских легионах, был в русском плену, бежал из лагеря военнопленных, добрался до Киева, летом 1918-го пробрался в Варшаву. В ноябре 1918-го Варшава была провозглашена столицей возродившегося государства и сразу же любимцами столицы стала великолепная пятерка молодых поэтов: Тувим, Ивашкевич, Слонимский, Лехонь, Вежиньский, назвавших себя группой "Скамандр" и начавших издавать свой журнал "Скамандр". Скамандр — река, протекавшая близ древней Трои, но молодые скамандриты думали о современности. Эйфории варшавян в первые недели, месяцы, годы независимости отвечали напор и оптимизм новых поэтов. Они надолго утвердились на польском Парнасе. Вежиньский в 36-м получает Государственную премию по литературе, в 38-м его выбирают в Польскую академию литературы.

В сентябре 1939-го началась вторая мировая война. Судьбы поэтов "Скамандра" складываются по-разному. Ивашкевич остается в Польше, Слонимский едет в Париж, потом в Лондон, Тувим с Лехонем и вслед за ними Вежиньский после крушения Франции добрались через Португалию до Рио-де-Жанейро, оттуда — в Нью-Йорк. По окончании воины Тувим и Слонимский возвращаются в Польшу; Лехонь и Вежиньский, не приняв новую действительность, предпочли стать эмигрантами. Лехоня эмиграция убила, Вежиньского — обновила.

© Н. Астафьева. Перевод, вступление, 2000

"Обновлением" стали для Вежиньского, как он вспоминает, его новые стихи первых послевоенных лет. "Я отдавал себе отчет, — пишет он, — что принадлежу к счастливцам, свобода которых недосягаема ни для какого террора. У меня было в распоряжении слово, вещь более долговечная, чем правящие режимы". В другом мемуарном эссе он высказывается еще определеннее: "С язвительным удовольствием я осознавал, что пишу вопреки мрачнейшей сталинской реакции, царящей в Польше, и с некоторым страхом понимал, что могу пользоваться сколько хочу счастьем писать все, что мне вздумается".

Конечно же, Вежиньский тосковал о Польше. В 1964-м он перебрался в Европу, поближе к Польше. В 65-м раздумывал о возможности поехать в Варшаву на похороны Марии Домбровской. В 66-м подготовил книгу избранных стихотворений послевоенных лет для польского издательства; книга вышла лишь в 72-м, когда его уже не было в живых. Десятки стихотворений Вежиньского могли появиться в Польше лишь после 1989 года.

Среди них — стихотворение "Некролог". Многие близкие поэта погибли или в Варшаве в дни восстания, или в Майданеке, или были сосланы далеко на восток. Но он говорит обо всех погибших — поляках и неполяках; в этом стихотворении конца 60-х он подводит кошмарный итог кошмарного века.

Вежиньский перешагнул рубеж середины века и стал поэтом для читателей следующих поколений. Ради этого он должен был перешагнуть через себя: "Я отбросил давние формы, которыми владел, тянуло меня только к трудным новым. Особенно захватили меня ритмы, разнообразия и упоительной силы которых я не предчувствовал. Прежде я держался регулярной строфы, теперь я вышел за ее границы". В послевоенной поэзии Вежиньского роль свободного стиха, верлибра, росла от книги к книге, в последних его книгах верлибр преобладает.

В предлагаемую читателю подборку включены стихи 40—60 годов.

Осень в Лисабоне

На чужом побережье я, из мира иного,
Понимаю все меньше вас, всех тех, что вокруг,
Только разве что листик мне шепнет свое слово,
Зашуршит под ногами — это осени звук.

Только разве что птица пронесется морская,
С неба падает камнем — птица, что не поет.
И гляжу я на море и стою, вспоминая:
Это лист, это осень, это чайки полет.

И домой возвращаюсь, но и здесь я не дома,
И гляжу, посторонний, на чужое житье:
Я войной, как снарядом, поражен — от разгрома
Только то уцелело, что уже не мое.

(1942)

Строфа о свободе

Свобода нам нужна, как нам нужна природа,
Как птиц и облаков апостольство над Польшей,
Как рек текущие законным правом воды,
Как горы, что вросли в глубь вечности подошвой,
Как по утрам рассвет, как звезды среди тьмы,
Как свойство бытия меняться понемногу, —
Свобода нам нужна, как нужно Божье Богу,
На то она дана, чтоб людям быть людьми.

(1946)

Запах

Мечиславу Грыдзевскому[1]

Все отдать вам готов я, но только не травы
Луговые, не лиственницу золотую.
Камышом пахнет пруд, зарастающий, ржавый.
Что-то мне говорит он. А что, не пойму я.

Целый день я хожу и под деревом сяду,
И песок, и ручей — все в глазах замелькало,
Повторяю, что видел, без связи, без ладу,
И луга, и пруды — и опять все сначала.

Только ночью, когда мы идем и вбираем
Запах ряски и ночь в лунном блеске и воске,
Я внезапно пойму, что брожу моим краем
И что травы и пахнут и вянут по-польски.

(1951)

Тувим

По клеверищам польской речи,
Где густо и тепло от меда,
Шумящий Тувим льется речкой
Из родника, из словорода.

Там речь пьет воду ключевую
И брызжет в лица, и хохочет,

1. Мечислав Грыдзевский (1894—1970) — польский критик, публицист. Редактор журнала "Скамандр" в 1922—1939 годах. С 1939 года в эмиграции. (*Прим. перев.*)

И родниковые целует,
Не зная чьи, уста и очи.

Слова, что вымолвились сами,
Пряные, злые, блеск и сочность,
Ах, неустанными устами
В счастье и в боль сосредоточась.

Там панны сходятся и кони,
Полудни, сны, лесные чащи,
Земля в потоке этом тонет,
Поток в земле течет шумящий.

Несется Тувим быстрым стрежнем
От родника до послесловья,
А ветер камышом прибрежным
Бежит с верховья до низовья.

(1960)

Некролог

Некрологи — это для тех, что умирали в постели.
А для тех, что из газовых камер,
Из снегов за Полярным кругом,
Из рвов придорожных, где глаза им пыль засыпáла,
Из подвалов, где отпадало полчерепа, как крышка жестянки,
Из следственных кабинетов, где заглушались крики и вопли
Пытаемых,
Даже стон, —

Для тех, которые подыхали в смраде тюремных параш,
У которых в раскаленных вагонах язык прилипал к нёбу,
Которых везли в неизвестном направленье,
Далеко за Франкфурт,
Далеко за Тулу, —

Для тех, что должны были сами копать могилу,
Которым связывали за спиною руки и ставили на колени у ямы,
Которых вывозили на баржах и топили среди Белого моря,
По которых ничего не осталось,
Даже имени,
Ничего, —

Для них не пишут некрологов,
Для них есть только вдовья память
И слёзная молитва матерей
Или удивленный взгляд ребенка
И заживающая годами
Не ставшая смертельной рана.

Из ночи в ночь растущая тишина
Давнишнего несчастья,
Она заглушает крик и вопли
Безутешных,
Даже стон.

Злодеянье безмерно.
О, земля, будь верной:
Вечный им покой,
Requiem aeternam.

(1960)

Колокола

Не нужно мне вечное время,
Мне нашей эпохи хватает,
Чтоб обезуметь.
Бежать от огненных ливней
Под кров какой-то загробный
Я не способен.

Не в силах утратить общность
С недолей человечьей,
С подземным стоном —
А ждать, пока испарится
Эпохи сезонная мерзость,
То не по мне.

Стуком часов оглушенный,
Которые бьют мне в уши,
С трудом добегаю
До каменной колокольни,
Чтобы успеть ударить
В набат пожарный.

Но первый, кто меня слышит,
Ничуть не чувствует страха,
Даже не вздрогнет:
Покой, ко всему равнодушный,
Надвременное время,
Бесчеловечная вечность.

И хоть я ее понимаю,
Когда тяну за веревки,
Но что мне в этом,
Вижу в тучах огонь небесный
С той стороны и должен,
Хочу быть безумным.

(1969)

Горан Петрович

Рассказы

Перевод с сербского Жанны Гилёвой

*Ш*есть листочков бессмертника

Каких только чудес не бывает на белом свете!

Мы сидели во дворе и распушали густые солнечные лучи, чтобы они не спалили нам огород, как вдруг в воротах показался запыхавшийся человек в городском невнятно-сером платье. Мы сразу поняли, что он не местный: во-первых, его никто не знал, а во-вторых, брюки его были мокры до колен, ведь перейти наш ручей по узкому бревнышку умеют только свои.

— Почему вы не построите мост? — спросил он вместо приветствия.

— Сказать по правде, в этом нет никакой нужды — речка чистая, — ответил дедушка, жестом приглашая гостя присесть на скамейку.

Гость быстрым взглядом обшарил двор и сел. Бабушка протянула ему три спутанных солнечных луча, чтобы он чем-нибудь занялся — за работой и разговор веселее. Но он только пожал плечами, видимо, не зная, что со всем этим делать.

— Вы что, никогда не распушали солнечные лучи? — спросила мама, сильно удивясь.

— Нет, — ответил гость.

— Простите, а как же вы тогда спасаетесь от жары? — поразился и отец.

— А вот так, — сказал гость и вынул из сумки пластмассовый веер в цвет своего скучного костюма.

© Жанна Гилёва. Перевод, 2000

— Боже праведный, каких только чудес не бывает на белом свете! — перекрестилась бабушка.

Чудовищное приспособление

Гость был коммивояжером. Об этом он сообщил нам с такой важностью, что нам тут же стало ясно — занятие это явно не из тех, что достойны особого интереса. Однако мы никак не проявили нашего разочарования, ведь многим приходится заниматься в жизни всякой чепухой.

— Я хочу предложить вам проект дома, — произнес гость, отведав нашего меда-пива.

— Похоже, ваши глаза не поспевают за вашими ногами — ведь с самой вершины холма видать, что дом у нас уже есть, — ответил дедушка. — Жаль ваших намоченных штанов, но никакого проекта нам и даром не надо, потому что, напоминаю это еще раз вашим глазам, дом у нас уже есть. Вот он, ваша тень как раз на него облокотилась.

— Не-е, вы меня не поняли, — возразил гость, вовсю обмахиваясь веером. — Я хочу предложить вам проект большого дома, трехэтажного, с балконами, аккуратно обрамленного медными водосточными трубами.

— И чтобы в них бурчала ночная тьма! Напрасно стараетесь! Даже если бы нам и нужен был такой дом, у нас столько денег не наберется, чтобы купить ваш проект, — вмешалась бабушка. — И пожалуйста, не размахивайте этим чудовищным устройством, вы мне разгоните самый лучший воздух!

— Извините, — на мгновение смешался гость, — я и не собираюсь этот проект продавать за деньги. Я только снял бы несколько узоров, которых тут у вас сверх всякого изобилия...

— О каких это вы узорах? — оборвала его бабушка, уже несколько взволнованная, потому что как раз в это время она упустила в огород толстый пучок нераспутанных солнечных лучей.

— Да вот хотя бы с рушника, антерии[1], притолоки, платка, прялки, жилетки, да с чего угодно! А то, на чем они нарисованы, вышиты или вырезаны, вы можете оставить себе. Чем плохие условия?

— И как вы себе это представляете — снять узоры? — вмешалась в разговор мать.

— А вот так! — сказал гость, поднялся со скамейки и потянул к себе вышитый коврик, на котором сидел.

Так удивляться нам не случалось давно, с прошлого года, когда мы в нашем ручье выловили безбородого лесовичка. Гость энергично встряхнул коврик, и с него на землю полетели охапки полевых цветов.

— Вам — проект, мне — узоры, — рассмеялся он, доставая из сумки бумажный свиток и одновременно запихивая в нее осыпавшиеся веточки, листья и колоски — оттенков, какие бывают только на исходе апреля.

— Ну вот, испортил мне самый любимый коврик! — первой пришла в себя бабушка, однако гостя уже и след простыл.

[1] Антерия — вид старинной одежды. *(Здесь и далее — прим. перев.)*

Облако застряло на перекате неподалеку от нашего дома

В тот год засуха нанесла урон многим огородам. Люди не так усердно теребили солнечные лучи, и ростки полегли под натиском каждодневного, многократно утяжеленного зноя. Коммивояжер к тому времени успел посетить все дома в нашем селе. У одних он выклянчил виноградную лозу с прялки, у других утащил со ставней кисть винограда, у третьих — завиток, что был на косынке, у четвертых снял колоски с зубуна[1], у пятых — пару павлинов с кроватной грядушки. А взамен всем оставил проекты домов. Бабушка с дедушкой тогда сказали:

— Зачем нам большой дом? В нем и потеряться недолго. Да и потом, уж если и карабкаться по лестнице, так по той, что ведет к вратам царства небесного!

— Но ведь вашу комнату можно разместить на первом этаже, — сказала мама, и на речной перекат неподалеку от нашего дома наскочило первое облако сурового взгляда.

В тот же вечер, вопреки обычаю, бабушка встретила полночь во дворе.

— Хоть на звезды насмотреться, а то скоро здесь будет одна сплошная тень, — объяснила она.

Не далее как на следующую ночь дедушка собрал несколько самых крупных снов и перевязал их лунным лучом. Он подвесил толстую вязанку к высокой потолочной балке, куда не добраться домашней суете и всякому прочему вздору. Он тоже считал, что вскоре нас ожидают черные дни.

— Это нам понадобится, когда у нас у всех от яви разболится голова, — шепнул он в карман жилетки, где у него хранился список самых важных вещей.

Обмелевшие небеса

Ранней осенью, когда мы заготавливали солнце на зиму, закатывая его в стеклянные банки, гость объявился снова. По его штанинам струилась вода, а по лицу — сильное удивление. Ну, что касается воды, то здесь все было ясно — он опять свалился с бревна, соединявшего берега нашей речушки. А вот удивление объяснялось тем, что он просто не верил собственным глазам — ну как это возможно, что мы еще не начали строиться? Вместо веера он вынул из сумки обязательство: обеспечить нас всем необходимым для постройки нового дома.

— Разумеется, за ваши узоры! — добавил он, пожирая глазами дедовы чулки, на которых были вышиты острые травинки и нежные гиацинты.

— Не соглашайся! Это не продается! — вскипела бабушка и воинственно отерла о фартук руки, золотистые от октябрьского света.

— Ну тогда вон за тот орнамент, что у вас на кувшине! — воззрился гость на ярко прописанные красные, голубые и зеленые полоски.

— А этого хватит? — купился отец.

1. Зубун — вид старинной одежды, пальто.

— Для начала хватит, — ответил гость и потер руки.

— Ну, тогда ладно! — сдалась и мать.

Как ил собирается под стоячей водой, так облака оседали в обмелевшем небе над нашим двором. Бабушка с дедушкой наконец укупорили все банки с солнцем. Тень мы на зиму не запасали. Ее и есть-то нельзя, а уж смотреть на нее и подавно неинтересно.

Тени растут по мере заслонения солнца

К счастью, зима была мягкая, недолгая. Подходило время строиться. Гость приносил нам то кирпичик, то черепичку, то поперечинку. А в сумке уносил узоры, которые украшали наши вещи. Ранней весной мы приступили к строительству нового большого дома. В ту весну никто так и не собирал рассыпанные повсюду солнечные лучи. Редкостная благодать пропадала зря. Ясно было, что хорошего урожая ждать не приходится. Тени росли по мере того, как стены заслоняли солнце, росли с той неимоверной быстротой, с которой все вокруг возводили свои хоромы.

Бабушка и дедушка пытались хоть как-то спасти положение. Они обходили окрестности, взбирались на холмы и пригорки, собирали рассыпанные стручки солнечного света и охапками носили их на наш огород.

— Хоть бы кто-нибудь слез с верхотуры, хоть на миг! Так нет же: чем выше постройка, тем сильнее мозги подставлены сквозняку. Все не так, все стало серым без узоров — в серых покоях течет серая жизнь. Серые будни, серые души, — убивалась бабушка.

Но дедушка с бабушкой не могли не любить отца и мать. На новый дом они пожертвовали даже гиацинты с дедовых чулок. Когда же в первую ночь выяснилось, что в новом доме плохо спится, они принесли и положили нам в изголовье повитые теплым лунным светом сны — от пустой и холодной бессонницы.

Шестой лист

Поскольку наше село осталось совсем-совсем без узоров, гость наконец высушил свои штаны, упаковал сумки и исчез, оставив за собой безысходное однообразие, которое нарушали только слегка отличавшиеся друг от друга новостройки.

Как и в то лето, когда мы распушали солнечные лучи, мы опять сидели во дворе, под толстым слоем облаков, да еще в тени большого дома, на этот раз без всякого полезного занятия.

— Обманул он нас, — вдруг сказал отец.

— Представляешь, он еще хотел, чтобы мы построили мост через такую чистую речку, — отозвался дедушка.

Мать заплакала.

— Не плачь в тени, мох на ресницах вырастет, — толкнула ее бабушка в плечо. — Вот, утрись. Мне удалось сохранить один вышитый платочек с бессмертниками.

Когда мать вытерла слезы, дедушка повернулся ко мне:

— Что-то вся моя силушка застоялась в пояснице. Ты молодой, на вот, положи этот платочек в сундук вместе с остальным добром, вдруг бессмертник примется и разрастется.

Я собрал все накидки, кувшины, жилетки, чулки, пояса, рубахи, антерии, кушаки, наволочки, прялки и сложил в сундук. А перед тем как закрыть крышку, рядом с платком, на котором были вышиты бессмертники, положил шесть листов чистой бумаги.

Слова

Это бусы из слов

Хозяин поставил стулья четырьмя рядами. На каждый из них положил программку. Хозяйка сняла с радиоприемника кружевную салфетку. Щелкнула пальцами, чтобы привлечь внимание гостей. Настроила аппарат так, чтобы он ловил тишину.

Они сидели на соседних стульях в третьем ряду. Он — в недурном расположении духа, приятно удивленный тем, что такое еще бывает. Она — сложив руки на животе, спокойная, поглощенная музыкой тишины.

Лето было в разгаре, вечерний воздух в комнате, слишком маленькой для такого числа гостей, был пропитан духотой, и хозяину пришлось даже несколько раз прерывать концерт, чтобы проветрить. Во время этих неприятных пауз гости старались оградиться от внешнего шума негромкими разговорами. В какой-то момент его взгляд зацепился за приветливый взгляд соседки, и он слегка покраснел.

— Вы сюда часто ходите?

— Я тут недалеко живу, — ответила она. — Скажите, вы слышали это величественное крещендо тишины в первой части?

Он смутился еще больше. В музыке он разбирался не самым лучшим образом. Покуда, словно из неведомых глубин, вновь нарастало первозданное молчание, он отчаянно искал повода возобновить разговор. И вдруг на ее вытянутой шее заметил весьма необычное ожерелье. В начале следующего антракта он робко спросил:

— Вы уж простите меня, издали не разберу — это у вас жемчуг или самоцветы?

— Ни то ни другое, — улыбнулась она.

— В жизни не видел подобных украшений.

— Само по себе оно не редкость. Но лишь немногие носят его таким образом, — на какую-то секунду она умолкла, как бы не решаясь сказать всего. — Это бусы из слов. Здесь их десятка два. Самое крупное слово — БЛЕСК. Дальше идут два СИЯНИЯ, потом четыре СВЕРКАНИЯ, а все остальное, до самого замочка — это мелкие БЛЕСТКИ.

— Никогда бы не подумал, что такое можно сотворить из слов, — признался он.

— Любопытный вы юноша, из слов можно творить все что угодно. И опять же, в наше время к словам прибегают, когда хотят сделать из них нечто совершенно противоположное их содержанию.

Хозяин вновь закрыл окно. Хозяйка поспешно разогнала отголоски внешнего шума. Гости опять расселись по местам, продолжая внимать тишине. Он больше не поворачивался к ней, а сидел, вперясь в программку — чистый лист бумаги, но ощущение от ее лица он изучил самым внимательным образом. Она, верно, чуть старше его. У нее большие глаза, белая матовая кожа, с лица не сходит улыбка. Легкое платье с узором из вишневых веточек облегает ее движения. От нее исходит аромат. Особенный. Он прижал правую руку к своей груди, боясь, что она услышит его участившееся дыхание. И все же, когда отзвучал концерт, он не удержался.

— От вас так замечательно пахнет, — вырвалось у него.

— Спасибо. Это БЛАГОВОНИЯ.

— Как вы сказали? БЛАГОВОНИЯ? Это что, настой экзотических трав?

— Нет, это слово БЛАГОВОНИЯ. Понимаете, всего лишь слово. БЛАГОВОНИЯ. Так это называется, вернее, произносится. Аромат исходит как раз от этого слова.

Гости прощались с хозяином. Среди стульев, которые уже не были выстроены рядами, они остались вдвоем. Она пробормотала какие-то дежурные слова прощания. Уже двигаясь к выходу, он услышал, как их общий знакомый сказал ей:

— Анна, я надеюсь, тебе понравилось.

— Все было ВЕЛИКОЛЕПНО, — ответила она уже в дверях и вручила хозяину на прощанье это свое последнее слово. Он вспомнил, что даже не представился, и побежал за ней.

— Анна, подождите! Я вам должен сказать, как меня зовут!..

Возьмите его за краешки и слегка скрутите

— Очень приятно, как бы вас ни звали, — она опустила ресницы. — Но мне пора.

— Вы мне должны кое-что объяснить. Про запах. Пожалуйста! — спешил он за ее шагами вниз по лестнице.

— Ах да, — она остановилась. — Ну, положим, у вас есть какое-то слово. Возьмите его за краешки и слегка скрутите. Смотрите только, не слишком туго. Чтобы из него показалась капля-другая сока, но не выжимайте сильно, чтобы оно еще могло распрямиться. Мой аромат выжат из слова БЛАГОВОНИЯ.

— Подождите, это ведь невозможно. Вы шутите. Как это может быть...

— Хорошо, скажите что-нибудь, — она посмотрела прямо на его губы.

— Что сказать?

— Что угодно, желательно что-нибудь красивое, неважно что. Наверняка вы знаете какое-нибудь слово, в котором есть красота.

— ПОЦЕЛУЙ! — сказал он и в тот же момент пожалел об этом, испугавшись, что далеко зашел.

Анна слегка вздрогнула. Но тут же сделала несколько легких движений. Казалось, будто она собирает сказанное в щепоть. Потом она осторожно растерла ПОЦЕЛУЙ между пальцами. Затем подушечкой указа-

тельного пальца провела по нижней губе. Под пальцем остался влажный след. На алую блестящую дорожку слетались окрестные лучи света.

— Как красиво вы это сказали, — прошептала она, продолжая спускаться по лестнице.

— Подождите! Подождите, дайте хоть НАГЛЯДЕТЬСЯ на вас, — закричал он ей вслед, и подъезд наполнился его криком.

Она обернулась, как если бы ей некуда было бежать. Прислонилась к стене. Она просто отдалась этому слову, слову НАГЛЯДЕТЬСЯ, скользящему нежно — по волосам, страстно — по шее, бегло — за ушами, щемяще — по плечам, волнообразно — там, где вздымалась ее грудь... Когда это НАГЛЯДЕТЬСЯ скатилось вниз по ее животу, прижимая платье к бедрам и ягодицам, когда закачались-зашептались рисованные веточки, она хрипло сказала:

— У вас талант. Хотите, я покажу вам мои словари?

Молча они спустились еще двумя этажами ниже. У своей квартиры Анна произнесла слово КЛЮЧ, вставила его в замочную скважину, и дверь открылась.

— Вы хорошо подумали? Стоит лишь раз испытать на себе истинную силу слов, как они будут к вам все беспощаднее и беспощаднее. Это может причинять нестерпимую боль. Порой даже трудно выжить!

— Ну и пусть, — ответил он.

— Что ж, тогда заходите.

Все быстрее, все чаще

Никогда еще он не видел квартиры, так странно обставленной. В прихожей стояла ваза, наполненная десятками наименований фруктов. Возле телефона покоилось ДОБРОЕ УТРО. На полу вместо ковров и половиков было разлито слово ТЕПЛО. Картины были написаны названиями красок. Покрывала были сотканы из МЯГКОСТИ. Форточку затягивала СЕТКА, просеивавшая уличный шум. На столе лежали НАПЕРСТОК, НОЖНИЦЫ, рассыпанные звуки и недошитое платье, на этот раз из ЛИСТЬЕВ самых различных форм и оттенков. В комнате было множество книг.

— Садитесь, — сказала она, небрежно махнув на диван, а затем протянула руку в сторону переполненных стеллажей. — Ну, чем вас угостить?

Потрясенный, он пробежал глазами по корешкам. На полках были только словари. Сотни словарей. Большие и малые, карманные, многотомники в мягком переплете, в кожаном с золотым тиснением, энциклопедии, справочники, некоторые во многих переизданиях, большинство — с закладками, на которых написано “ОТ СИХ” или “ДО СИХ”... Она достала один из них, наугад раскрыла и прочла:

— ЛЮБОВЬ.

И, хотя их друг от друга отделяло расстояние в несколько шагов, он почувствовал, как это слово забирается за ворот его рубашки, катится по спине, ныряет под мышки, перетекает на грудь, щекочет его между ребер... С каким-то запозданием он услышал, как она кричит ему:

— Говорите! Говорите мне что-нибудь! Да говорите же!

Он стал называть слова, стараясь выговаривать их как можно ближе к их значению:

– ДРОЖЬ, КОЛЕНИ, СЛАБОСТЬ...

Вздрогнув, она без сил опустилась на стул напротив. Второе слово развело ей колени. Она выдохнула:

– ТВЕРДОСТЬ !

Он почувствовал, как напрягается все его тело, как в него вливается сила. И неистово зашептал прямо в ее раскрытое лоно:

– ГЛАДИТЬ.

– ВЗДОХ, – отозвалась она.

– СОБИРАТЬ, – сказал он.

– МЫШЦЫ.

– БУТОН.

– СПЛЕТАТЬ.

– ВОЛНЫ.

Они сидели напротив и говорили все громче, все быстрее, все чаще. Каждое слово было на своем месте.

– РУКИ, ШЕЛК, ПОБЕГИ, ВЛАГА, СИЛЬНЕЕ, ЯБЛОКИ, БАРАБАНИТЬ, ЗЕМЛЯ, ПОЛДЕНЬ, РОЩА, СВЕТ, СКОЛЬЖЕНИЕ, БЕРЕГА, СТРЕМНИНА, ОБРЫВ...

– ДОВОЛЬНО...

Осколки звуков и прочие пустяки

С первых же шагов его подхватил городской шум. Отовсюду доносились осколки звуков, прокисшие клочья разговоров, червивая болтовня. Пыжились торжественные обеты. Влачились заунывные причитания. Дребезжали назойливые благодарности. Извивались ничтожные клятвы. Семенили тоскливые мольбы. Тот, кто хотя бы однажды испытал всю силу слов, навек осужден терпеть муку, которую причиняет суесловие...

Он почувствовал тошноту. Теперь, как она и предупреждала, слова без смысла и значения резали по живому. От боли у него вырвалось:

– ТИШИНА!

И он продолжал свой путь, стараясь не наступать на рассыпанный по тротуару сор пустых, бессмысленных звуков.

*И*стория

Я как раз собирался написать одну из своих историй

С госпожой Станиславой Т. мы познакомились сразу же, как только переехали в этот дом. Ее скромная квартирка оказалась этажом ниже, и уже на следующий день соседка в знак радушия и дружелюбия смела со своего потолка паутину.

Это была женщина приятной наружности, вот только блеск никогда не задерживался в ее глазах – видно было, что по меньшей мере тридцать из прожитых ею пятидесяти лет были отмечены долгим-долгим декабрем. Она жила бобылкой, почти весь свой век ухаживая за отцом-инвалидом

и парой цветочных горшков, в которых не росло ничего, ни мало-мальской травиночки. За две зимы до нашего вселения отец Станиславы Т. умер, оставив ей лишь глиняные посудины, доверху заполненные бурой, жирной на вид, комковатой землей, не прораставшей ничем. Однако она каждую весну с новой надеждой выносила их на балкон. А на зиму, чтобы они не померзли, заботливо затаскивала пустые горшки в комнату и выставляла их рядышком в окне своей невеселой жизни.

Наша дружба с этой одинокой женщиной сводилась к взаимным приветствиям на лестнице да к совместному слушанию нескончаемых и драматичных спортивных репортажей: чей-то приемник распространял их с жаром великой страсти, до малейшего нюанса — от неистовых воплей комментатора до дружного вздоха зрителей на какой-нибудь далекой, заполненной до отказа спортивной арене. В гости мы друг к другу не ходили, только раз-другой при встрече коротко беседовали о том, есть ли на базаре яблоки и какой сорт больше подходит для того или иного времени дня.

Но как-то, в один тихий полдень — видимо, как раз закончился период полуфиналов — раздался звонок в нашу дверь. Сначала мы подумали, что госпоже Станиславе Т. стало худо — она была бледнее обычного, голос ее дрожал. Она говорила как бы через силу, сама стесняясь того, что говорит.

— Простите за беспокойство, но у меня к вам есть одна просьба, для меня это очень существенно, можно сказать, жизненно важно.

— Так заходите, не стесняйтесь, — пригласил я гостью в комнату, где мы обычно ведем наши неторопливые беседы.

Какое-то время она разглядывала рассыпанные по столу слова, которые я как раз отобрал для одной из своих историй, а потом пальцами коснулась век, словно желая открыть глаза пошире, и сказала:

— Видите, даже по глазам можно сказать, что я никогда не была замужем. В молодости у меня был жених, его звали Хранислав. Мы были помолвлены, но за два дня до свадьбы он исчез, как в воду канул, не сказав мне ни слова, ничего не объяснив. Сначала я ждала его. Потом продолжала ждать. Я больше никогда никого не полюбила. И вот спустя тридцать лет мой Хранислав возвращается из дальних краев. Он хочет меня повидать. Я получила письмо, в котором он пишет, что придет ко мне на день рождения в первую субботу декабря. Что мне делать? Я хотела бы на него посмотреть, но мне не хочется, чтобы он видел меня — такую, какая я есть.

Госпожа Станислава Т. умолкла. Ее взгляд был потуплен. Мы с женой не знали, что и ответить. Исповедь нашей гостьи шуршала по скатерти, и я уже не знал, где моя, а где ее история...

Я не хотел уступать, и я никогда бы этого не сделал, но все-таки сдался

Клянусь, я долго не соглашался. Жена, напротив, говорила, что мы должны это сделать. В конце концов, могу я хоть раз поступить так, как она хочет. По утрам я вылавливал в нашей кровати ласковые просьбы, потом — увещевания, наконец, наступил черед решительных требова-

ний. И как это обычно бывает, я не хотел уступать, и я никогда бы этого не сделал, но все-таки сдался.

— Ну ладно, а как ты все это провернешь? — спросил я, чтобы хоть собственным занудством замаскировать свое поражение.

— О, я уже все обдумала! — оживилась моя жена.

— Неужели? — с нескрываемой обидой в голосе сказал я.

— Видишь ли, я знала, что ты согласишься, и начала готовиться заранее, — выкрутилась она.

Все, решительно все теперь происходило под знаком первой субботы декабря. Значит, в то самое утро мы с женой должны будем прийти к госпоже Станиславе Т. На то время, пока возвратившийся из дальних странствий Хранислав проведет за столом, моя жена станет соседке дочерью, а я — зятем. Вечером же, как только он уйдет, мы вернемся домой.

— Это невозможно! — пытался спорить я. — Мы и супа не успеем распробовать, а он уже поймет, что его дурят. Можем ли мы допустить, чтобы по нашей вине эта грустная женщина почувствовала себя непоправимо несчастной?

— Невозможно? Да ты, похоже, стареешь! На вот, перепиши себе все по порядку, ты мне еще спасибо скажешь за то, что я тебя на это подбила! Только, прошу тебя, ничего не приукрашивай и никакой отсебятины. Иначе непоправимо несчастной буду я! — вот вкратце суть всего того, что сказала мне моя жена.

Я подумал, что лучше отложить этот разговор на потом. В тот момент я понял, что важнее всего — не сделать несчастной собственную жену. К тому же — и уже одного этого было вполне достаточно — я любил ее.

Итак, началась подготовка. Иногда мы проводили время втроем. Порой жена меня экзаменовала: я должен был помнить все и ни в коем случае ничего не забывать. Тещу следовало называть Сташа. Его — с ледяной вежливостью — сударь. Никакого похлопывания по плечу, о заграницe — с легким презрением, можно похвалить стол, как бы невзначай обмолвиться о совместных планах на осень (мы ведь всегда в октябре отправляемся путешествовать, чтобы зарядиться на зиму теплом и светом)...

Мне и раньше случалось оценить всю основательность моей супруги. Но в этих приготовлениях она превзошла саму себя. Она не только представила всю тоскливую жизнь Станиславы Т. в виде вереницы радостных событий, но и позаботилась о том, чтобы в ее квартире появились фотографии времен нашей юности, а на стене — даже портрет мифического супруга, как если бы Сташа уже лет пять вдовела.

Более того, все видимые следы уединенного образа жизни Станиславы Т. были устранены или выметены можжевеловой метелкой. Моя жена распутала слежавшиеся узоры ковра, стерла с зеркала налет меланхолии, а чтобы мы себя чувствовали непринужденнее, распределила время по двум настенным часам. Самые тусклые углы комнаты она задвинула в чулан. Я тоже произвел кое-какие мелкие работы — поменял шум воды в раковине, извлек из кранов ночную капель, вычистил из замочной скважины звук тройного поворота ключа, заполнил глухую тишину паркета сотнями мелких живых шагов. У нас отлегло от души, когда на

щеках Станиславы Т. вдруг заиграл давно забытый румянец. В ночь перед решающими событиями, когда я делал свои последние записи, жена мне внушала:

— И пожалуйста, воздержись от своих рассказов — пусть жизнь говорит сама за себя!

Всего самого-самого!

В первую субботу декабря, рано утром, жена потащила меня на улицу. Во-первых, надо было купить теще в подарок букет цветов и бутылку вина. Во-вторых, она считала, что так нам будет легче вжиться в ситуацию. И в-третьих, нельзя же было в назначенное время просто спуститься на один этаж! Я согласился со всеми ее доводами главным образом потому, что сопротивление было напрасным.

За те несколько часов, что мы прогуливались без особой цели, мы успели забрести в ту часть города, где мы якобы жили, чтобы как раз оттуда прямым ходом направиться к Сташе. В подъезд мы вошли, стряхивая хлопья первого снега и ведя между собой оживленный разговор. Позвонили в дверь и тут же вошли, не дожидаясь ответа. Жена с порога закричала:

— Мамочка, с днем рождения!

Войдя в гостиную, я тоже сказал:

— Сташа, всего тебе самого-самого!

Госпожа Станислава Т. ответила:

— Спасибо вам, детки, вот уж тратиться было необязательно!

Затем она представила нас человеку, сидевшему за столом. Мягко так, что я и сам был готов в это поверить, она сказала:

— Вот моя дочка. А это мой зять. А вот — мой старинный друг, он приехал издалека.

— Очень приятно, — мы пожали друг другу руки.

— Мама рассказывала о вас, Хранислав, — сдержанно проговорила моя жена.

— Какая у тебя красивая дочь, Станислава, — произнес гость с достоинством, которое словно было его неотъемлемой частью.

Моя жена с одобрением взглянула на меня. Это значило, что все началось безукоризненно. Госпожа Станислава Т. позвала дочь в кухню — верно, помочь собраться с духом. Я предложил гостю выпить, сказав:

— Рекомендую ореховую настойку.

— Очень жаль, но я не пью, — отказался Хранислав.

— Проблемы со здоровьем?

— Как сказать, этому есть длинное и сложное латинское название, но, между нами говоря, это просто многолетние угрызения совести. Наверное, вы наслышаны о нашей истории. Правда, когда я увидел, что у Сташи все благополучно, мне стало легче. А что это она выращивает в этих пустых горшках, которые стоят на подоконнике?

Я вздрогнул. Не может быть, чтобы он так скоро нас раскусил. Я теребил в кармане шпаргалку со своими записями, но у меня не было никакой возможности достать ее незаметно, и мне пришлось говорить наугад:

— Как жаль, однако, что вы не навестили нас весной! Видели бы вы, что тут делается! Все цветет, все благоухает! В прошлом году к нам отовсюду слетались птицы! А солнце! Оно запутывалось в стеблях и оставалось здесь на ночлег! Вы представляете — между ночью и днем просто не было никакой разницы!

— Да-да, только наша земля способна рождать подобные чудеса, — рассеянно пробормотал гость.

Чужбина богата счастьем, а здесь оно – редкость

Это был настоящий домашний обед. Мы весело болтали, из рук в руки передавали блюда с едой, сдабривали пищу шутками и солью, потчевали друг друга, накладывали еще, дули на горячее, старались перепробовать все и слушали, слушали.

Из-за своей ли затаенной боли, а может быть из-за чего другого, гость ел меньше всех. Он только с любопытством наблюдал за нами, желая из наших разговоров узнать побольше о Станиславе, о том, как она жила все эти тридцать лет, пока от него не было ни слуху ни духу, расспрашивать он не отваживался.

Постепенно наше оживление стало сходить на нет. Мы боялись нечаянно испортить созданное нами впечатление, что Сташина жизнь столь же насыщенна и разнообразна, как и эта богатая трапеза, за которой мы все собрались.

Может быть, ему хотелось отвести душу, или, может, его выбила из колеи несогласованность наших стенных часов, но гость, наоборот, становился все более разговорчивым. Он рассказал нам о том, что он делал все это время: как к нему пришел несомненный успех (слово "несомненный" он подчеркнул дважды), как его назначили советником в правительство (слово "правительство" он произнес многозначительным шепотом), как он там, за границей, стал совладельцем одного из крупнейших добывающих предприятий (слово "крупнейших" он сопроводил широким жестом обеих рук). Правда, жена его бросила, а дети живут далеко.

— Вы добываете уголь? Железную руду? Или что-то еще? — спрашивал его я, вставая, чтобы приоткрыть окно, — мне показалось, что от таких вселенских масштабов в комнате вдруг стало тесно.

— Нет, — ответил он. — Моя компания занимается поисками счастья.

— Чужбина богата счастьем, а здесь оно — редкость, — заметил я, не без доли зависти.

— Вполне возможно, — неуверенно согласился Хранислав. — Однако при этом приходится перерабатывать огромные пласты несчастья. Вы себе и представить не можете, какие это горы пустой породы. Знаете ли, счастье теперь уже не является делом случая. Нужно просто владеть самыми современными технологиями.

— Ну, счастье есть счастье. Достаточно его найти, чтобы потом жить вполне счастливо и беззаботно.

— Нет, юноша, — ответил Хранислав. — Как только нам удается найти кусочек счастья, мы его тут же продаем, чтобы можно было продолжать наши исследования и разработки. Очень важно постоянно вкладывать средства в развитие.

– Да, но ведь когда-нибудь надо остановиться...

– Этого не может позволить себе ни одна компания. Проведение новых исследований обходится дорого...

– Я не понимаю! – прервал его я. – Не понимаю, какова цель всех этих стараний!

Хранислав умолк. Наступила звенящая тишина. Станислава Т. испуганно на меня посмотрела. В глазах жены я прочел немой укор. Гость продолжал молчать, только побагровел – это было единственное изменение, которое он претерпел в ходе разговора.

– Извините, погорячился, – попытался я сгладить неловкую ситуацию.

– Не извиняйтесь, я, собственно, тоже этого не понимаю, – признался он и вновь взглянул на глиняные горшки, стоявшие на окне.

Прощание

Расставание было немногословным. Троекратно поцеловались. Станислава Т. смотрела из окна, как гость усталой походкой удаляется в переулок. Потом, вздохнув, потыкала пальцем бурые жирные комочки земли в своих цветочных горшках.

– Говорите, весной в этих стеблях запутывается солнце? – как бы про себя спросила она, не поворачиваясь ко мне.

У меня не было сил что-либо ответить.

Шарль Бодлер

Падаль

С французского

Сказать, что Бодлер в России — больше, чем Бодлер, было бы, разумеется, преувеличением, и все-таки французский поэт не только прочно вошел в русскую культуру, но и стал в ней фигурой почти мифологической. Судьба русского Бодлера более всего напоминает судьбу русского Байрона: чем один был для золотого века, тем другой стал для серебряного.

Проникновение Бодлера в Россию началось в последней четверти XIX века. Если принять за начало этого процесса публикацию первых переводов в толстых журналах, а концом считать выход полных русских "Цветов Зла" (1907—1908), то в нем можно с некоторой долей условности выделить два этапа — досимволистский и символистский.

Разумеется, Бодлера переводили и после символистов. На протяжении всего XX века он привлекал внимание переводчиков, как и любой другой европейский классик. Особо следует отметить труд Вильгельма Левика, который перевел в общей сложности около четверти "Цветов Зла" — некоторые его версии по сей день остаются непревзойденными, — а также знаменитое "Плаванье" Марины Цветаевой и переводы ее дочери Ариадны Эфрон. Тем не менее эпоха, последовавшая за серебряным веком, практически ничего не прибавила к уже сложившемуся в России образу Бодлера как отца и мученика новой поэзии.

Первый этап освоения Бодлера начался в 60-х годах XIX века и продолжался приблизительно до начала XX. В это время его переводили в основном суровые революционеры-демократы — такие, как Николай Курочкин, брат знаменитого переводчика Беранже Василия Курочкина, Дмитрий Минаев и Петр Якубович. Они увидели в Бодлере прежде всего певца угнетенного пролетариата (основываясь главным образом на циклах "Парижские картины" и "Мятеж"), чем отчасти и объясняется их пристрастие к французскому декаденту.

Ш. Бодлер. Автопортрет. 1848 г.

В этом контексте особняком стоит фигура Петра Якубовича-Мельшина, первого серьезного переводчика Бодлера. В начале 80-х годов прошлого века Якубович возглавлял петербургскую организацию "Народной воли", в 1884 году был арестован. Суд приговорил его к смертной казни через повешение, замененной позже восемнадцатью годами каторги. В Сибири стойкий революционер и перевел большую часть "Цветов Зла". Именно в его переводе в 1895 году пятьдесят три стихотворения Бодлера впервые были изданы в России отдельной книжкой. В предисловии ко второму, расширенному изданию 1909 года он защищает Бодлера одновременно от декадентов, названных им "школой кривляющихся поэтов", и — косвенно — от собратьев по революционной борьбе: Якубович специально подчеркивает отсутствие в книге "крикливого отдела "Révolte" ("Мятеж"). Его собственное отношение к Бодлеру лучше всего сформулировано в том же предисловии:

"С 1879 г. начали печататься (в журнале "Слово") мои первые переводы из Бодлэра, но главная работа была сделана мною значительно позже (1885—1893), в Петропавловской крепости, на Каре и в Акатуе. Бодлэр являлся для меня в те трудные годы другом и утешителем, и я, со своей стороны, отдал ему много лучшей сердечной крови...

Кончив свой труд и мечтая об его издании отдельной книгой, я, между прочим, писал тогда в проектируемом предисловии:

В те дни, когда душа во тьме ночей бессонных
Славолюбивых грез и дум была полна, —
Из сонма чуждых муз, хвалой превознесенных,
Одна явилась мне, прекрасна и бледна.

...И повела меня крылатая подруга
По склепам гробовым, по мрачным чердакам,
По сферам странных грез, бессильного недуга,
Паренья гордого к высоким небесам.

И все дала понять: зачем любить до боли
Ей сладко то, что свет насмешкою клеймит,
А то, что видит он в лучистом ореоле,
Такую желчь и скорбь в душе ее родит!.."

Якубович, несмотря на то что его переводы хронологически принадлежали к серебряному веку и выходили с предисловием Бальмонта, был человеком другого, старшего поколения и воспринимал Бодлера в наивно-романтическом ключе (такой взгляд, кстати, разделял и М. Горький). Совсем иначе отнеслись к "Цветам Зла" младшие современники Якубовича. Для них Бодлер становится объектом восторженного поклонения. В первом десятилетии нашего века выходят три полных перевода "Цветов Зла": А. Панова (1907), А. Альвинга (1908) и Эллиса (1908), не говоря уже о многочисленных переводах отдельных стихотворений, публиковавшихся Брюсовым, Бальмонтом, Мережковским, Анненским, Вяч. Ивановым... Каноническими для того времени надо считать, безусловно, переводы Льва Кобылинского (литературный псевдоним — Эллис), который был воистину проповедником и пророком Бодлера — таким рисует его в своей книге "Начало века" Андрей Белый.

Почему же именно Бодлер стал кумиром русских декадентов на рубеже столетий, затмив других французских поэтов, которых Поль Верлен назвал "про́кля-

тыми", имея в виду проклятье непризнанности и трагического одиночества, — Нерваля, Лотреамона, Рембо, самого Верлена? По всей видимости, объясняется это не только силой его таланта, но и тем, что именно он постулировал и всей своей жизнью доказал, что причина его отверженности не в сложном характере, не в случайных неудачах, а в самой природе его гения. "Больная муза" Бодлера стала Пифией новой поэзии, заявившей, что царство ее — anywhere out of the world[1]. Огромное значение приобрел и факт осуждения "Цветов Зла" судом Второй империи[2]. Все это лишний раз подтверждает упомянутое сходство исторической роли в российской словесности Байрона и Бодлера. Ведь и Байрон был, по сути, настоящим "проклятым поэтом" — в силу своего мрачного дарования и трагической биографии. Именно в этом заключалось его обаяние для русской и европейской молодежи; тогда же впервые возникло и утвердилось в умах существующее сейчас на правах общего места представление о судьбе поэта как о непременной трагедии: в роли поэта par excellence[3] Овидий постепенно заслонял Горация, Тассо — Петрарку, Шенье — Расина и т. д. Так же, как обаяние имени Байрона способствовало утверждению романтизма в русской поэзии, так культ Бодлера ознаменовал наступление эпохи символизма.

В восприятии Эллиса и его современников наиболее полным и совершенным воплощением бодлеровского гения, его квинтэссенцией была знаменитая "Падаль"("Une Charogne"). Бодлер являлся для них в первую очередь автором "Падали"; ни одно другое стихотворение, русское или иностранное, классическое или современное, не упоминалось и не цитировалось в то время так часто.

Содержание "Падали" достаточно просто: первые девять четверостиший посвящены детальному описанию разлагающегося трупа, в последних трех поэт, обращаясь к своей возлюбленной, говорит о том, что и ей суждено истлеть в земле, но она останется в его стихах и силой его дара избежит забвения. Эта мысль, восходящая к знаменитой оде Горация, разумеется, не нова. Однако суть "Падали" несводима к ее заключительной строфе: воспринимать эти стихи как очередную импровизацию на тему vita brevis, ars longa[4] было бы наивно. Тем не менее были и вполне анекдотические попытки переводить "Падаль" именно в таком традиционном духе. Так, у А. Панова последние три строфы выглядят следующим образом:

И что же? Ты станешь вот тем же, моя дорогая,
Такою же падалью будешь и ты,
Мой ангел прелестный, любовь моя, радость святая,
Звезда моей жизни, созданье мечты!

Да! Будешь ты тем же! Я вижу, как ты, разлагаясь,
Царица прелестных восторженных грез,
В холодную землю ты ляжешь, со смертью венчаясь,
Сгниешь под гирляндами сорванных роз:

Тогда о скажи тем червям, что твои поцелуи
Есть будут, скажи им, моя красота,
Что помнить я буду подругу свою дорогую,
Что в Смерти жива дорогая Мечта!

1. "Где угодно за пределами мира" (*англ.*) — название стихотворения в прозе из сборника Бодлера "Парижский сплин". (*Здесь и далее – прим. автора.*)
2. О процессе над "Цветами Зла" см. "ИЛ", 2000, № 4.
3. В полном смысле слова (*франц.*).
4. Жизнь коротка, искусство долговечно (*лат.*).

Более сложную — в духе символизма — интерпретацию этого произведения предлагал Эллис. В изложении Андрея Белого она звучит так: "...в центре сознания — культ мечты, непереносимой в действительность, которая — падаль-де; она — труп мечты". Такое прочтение в какой-то степени верно отражает мировоззрение Бодлера, хотя сам перевод Эллиса и не пришелся А. Белому по вкусу: как он язвительно замечает, "Кобылинский читал <...> "Падаль" в плохом переводе своем; в нем Бодлера и не было..." Это суждение сейчас представляется чрезмерно строгим; впрочем, перевод Эллиса публикуется ниже, и читатель может судить о нем сам.

У русских декадентов существовал настоящий культ необычных и маниакально-острых ощущений, так называемых "мигов", как главного объекта поэтического изображения. Наивысшей удачей считалось вместить в классически совершенную форму самые тонкие и невиданные прежде оттенки чувства, мысли, впечатления, описать то, что никогда еще не было описано в стихах и не мыслилось как возможный предмет лирического описания. И в этом Бодлер им необычайно близок.

"Поэт "Цветов Зла", — пишет Теофиль Готье, — любил то, что ошибочно называется стилем декаданса и есть не что иное, как искусство, достигшее той степени крайней зрелости, которая находит свое выражение в косых лучах заката дряхлеющих цивилизаций: стиль <...> усиливающийся передать мысль в самых ее неуловимых оттенках, а формы в самых неуловимых очертаниях: он чутко внимает тончайшим откровениям невроза, признаниям стареющей и извращенной страсти, причудливым галлюцинациям навязчивой идеи, переходящей в безумие. Этот "стиль декаданса" — последнее слово языка, которому дано все выразить и которое доходит до крайности преувеличения"[1].

То, что Бодлеру удалось расширить область поэтического, внеся аполлоническую гармонию в изображение гниющего трупа, не могло не привести в восторг русских декадентов. "Падаль" породила бесчисленные подражания, вызвала к жизни новое литературное веяние, суть которого можно обозначить строчкой из песни А. Вертинского "Полукровка": "Я могу из падали создавать поэмы".

Вот, к примеру, такие строки:

Весна

На весенней травке падаль:
Остеклевшими глазами
Смотрит в небо, тихо дышит,
Забеременев червями.

Жизни новой зарожденье
Я приветствую улыбкой,
И алеют, как цветочки,
Капли сукровицы липкой.

Это стихотворение 1908 года, включенное автором в цикл "Цветочки с пустыря", принадлежит А. И. Тинякову (1886—1934), одному из любопытнейших персонажей того времени. Недаром об этом незначительном стихотворце осталось столько воспоминаний: о нем пишут Ходасевич, Зощенко, ему посвящены рассказы Георгия Иванова "Человек в рединготе" и "Александр Иванович". Своей жизнью и стихами одаренный неудачник, поклонявшийся Бодлеру, пытался воплотить образ "про́клятого поэта", что оборачивалось на практике жестокой пародией — черносотенными статьями и (согласно Г. Иванову) службой в ЧК.

1. *Т. Готье.* Шарль Бодлер. (Перевод Эллиса.)

Другой пример: стихотворение С. В. Киссина (1885—1916), носившего в кругу друзей прозвище Муни, близкого друга В. Ходасевича, фигурирующего в его воспоминаниях. В безупречных терцинах он описывает разлагающийся женский труп — образ, навеянный осенним пейзажем. Заканчиваются стихи так:

Вороны гимн поют ее красе.
Такой ты будешь поздно или рано,
Такими — рано ль, поздно — будем все.

Чу! Крик ворон ты слышишь из тумана.

1913

Кроме этих прямых подражаний "Падали" можно привести строки других поэтов, отмеченные, по-видимому, ее влиянием:

...Там, где на сердце, съеденном червями,
Любовь ко мне нетленно затая,
Спит рядом с царскими, ходынскими гостями
Елена Кузина, кормилица моя.

(В. Ходасевич. "Не матерью, но тульскою крестьянкой...", 1917, 1922)

Листья падали, падали, падали,
И никто им не мог помешать.
От гниющих цветов, как от падали,
Тяжело становилось дышать...

(Г. Иванов "Листья падали, падали, падали...", 1955)

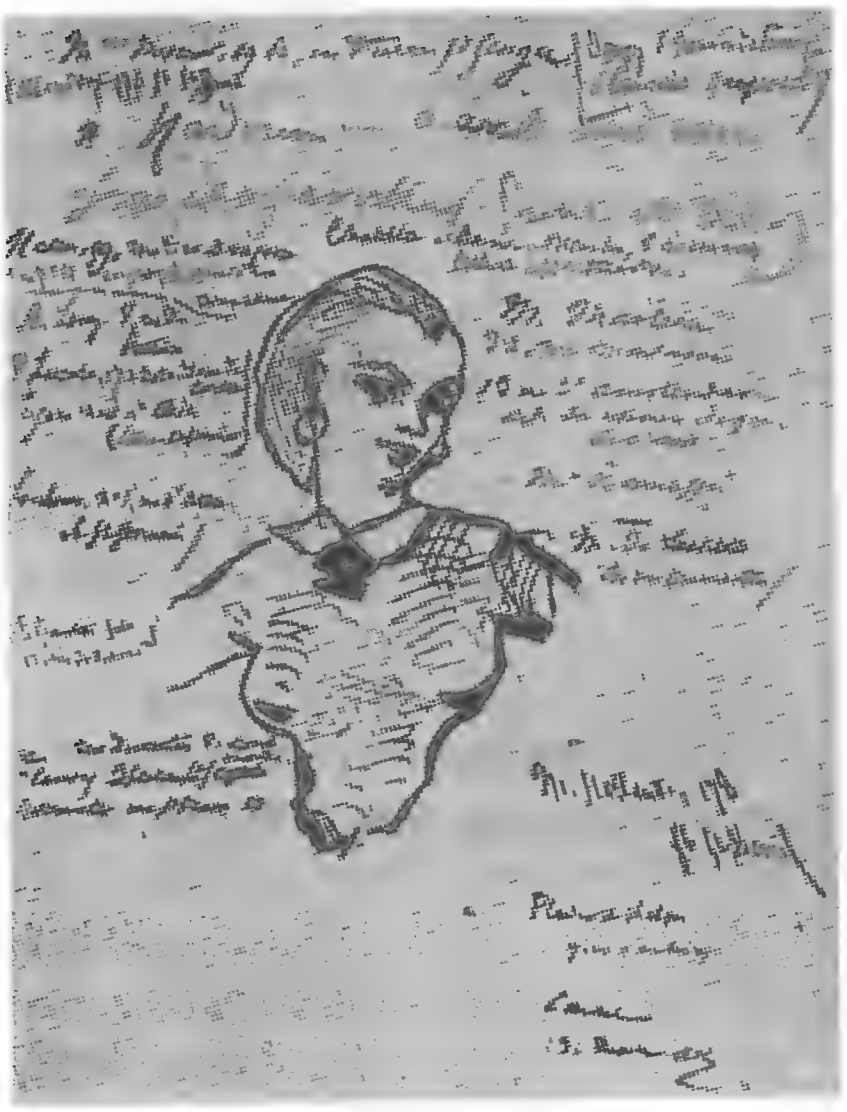
Все эти отрывки — хотя они принадлежат разным поэтам — объединяет способ достижения поэтического эффекта и самый характер последнего. Тема гниения возникает, как правило, в связи с каким-либо традиционно "высоким" лирическим атрибутом — будь то весна, возлюбленная, цветы или небесная твердь ("Нельзя дышать, и твердь кишит червями" — О. Мандельштам. "Концерт на вокзале" 1921). Можно предположить, что эти оксюморонные сочетания, восходящие прямо или косвенно к бодлеровской "Падали", были отчасти и образным воплощением ницшеанского "Бог умер", еще воспринимавшегося как откровение. Философской абстракции стихи придавали силу физического ощущения, острого и мучительного, лежащего в основе многих произведений декаданса, проникнутых духом сомнения и разочарования в традиционных ценностях.

У самого Бодлера образ разложения связан в данном случае с темой любви, причем любовь идеальная и любовь земная — понятия для него принципиально разные. В качестве объекта последней он мог, по его собственному утверждению, воспринимать только дочь природы, не испорченную цивилизацией. В жизни воплощением этого мифа стала мулатка Жанна Дюваль. Одна из наиболее характерных легенд, связанных с именем Бодлера, —его пресловутый "культ черной Венеры", которой посвящено восемнадцать стихотворений из "Цветов Зла".

В этих стихах Бодлер описывает "земную" любовь как некое роковое наваждение, а предмет ее — как черствое создание, полное животного вожделения, не знающее возвышенных чувств, как вампира, поглощающего лучшие душевные силы поэта. И — одновременно — как ангела, как светлый идеал, оазис роскошной и безмятежной тропической природы в мире городских трущоб. Эта двойственность проистекает не от парадоксальной логики единства противоположностей. "Вели-

чье низкое, божественная грязь"[1], "И темная, и брызжущая светом"[2] — так называет Бодлер свою любовь, и таково его восприятие любви вообще, точнее — "земной" любви.

Ключом к этому пониманию любви служит неявная дихотомия Жизнь — Искусство, легко угадываемая в стихах о Жанне Дюваль (и во многих других). Это противопоставление лежит в основе поэтического мировоззрения Бодлера. К царству Жизни относятся такие понятия, как любовь, природа, желания и страсти; в сознании Бодлера всему этому сопутствует навязчивый образ тления. К царству Искусства относится все прекрасное, но под прекрасным здесь подразумевается только то, что порождено человеческим гением. В свой мир Бодлер старается не допускать и малейшего признака Жизни. "Этот город стоит у воды; говорят, он построен из мрамора, а народ там так ненавидит растительность, что вырывает все деревья. Вот пейзаж в твоем вкусе; пейзаж, созданный из света, и камня, и воды, чтобы их отражать!"[3] — так обращается он в одном из стихотворений в прозе к своей душе. Однако искусство, противопоставленное природе как нечто высшее, становится синонимом искусственности. За ним стоит не Жизнь, а Смерть.



Жанна Дюваль.
Рисунок Ш. Бодлера, 1858–1860 гг.

Как ни странно, разложение в этой системе — не свойство Смерти, а, наоборот, апофеоз Жизни. Описание гниющих останков в "Падали" — это, как нетрудно заметить, описание всевозможных форм Жизни, своеобразный гимн ее неистребимости. Невозможность смерти — вот что более всего пугает поэта в его роковой любви:

Ты ждешь спокойствия и мира?
Глупец! — Ты сам вернешься в ад;
Твои лобзанья воскресят
Труп умерщвленного вампира!

("Вампир". Перевод М. Донского)

Отношение Бодлера к жизни и любви лучше всего можно определить христианскими понятиями "соблазн", "искушение", "прелесть"; к ним оно, вероятно, и восходит. Жизнь во всех ее формах служит для поэта источником неодолимого притяжения, приобретающего силу страсти. Но соблазн этот греховен, поскольку поэт — служитель Прекрасного и Вечного, того, чему нет места в жизни. Бодлер так говорит о своей гибельной привязанности:

Чудовище, с кем связан я,
Как горький пьяница с бутылкой,

1. "Ты на постель свою весь мир бы привлекла..." (Перевод В. Левика.)
2. "Призрак". (Перевод В. Левика.)
3. "Anywhere out of the world". (Перевод Эллиса.)

Как вечный каторжник с ядром,
Как падаль с червяком могильным...
(*там же*)

И в другом месте:

...горда собой, на землю ты пришла,
Чтоб темный замысел могла вершить Природа
Тобою, женщина, позор людского рода,
— Тобой, животное! — над гением глумясь.

("Ты на постель свою весь мир бы привлекла...". Перевод В. Левика)

В стихах, обращенных к Жанне, поэт постоянно переходит от обожания к ненависти и наоборот. В бесчувственности своей подруги он видит свойство то ли высшей красоты, то ли животного. В одном стихотворении он говорит:

Я всю, от черных кос до благородных ног,
Тебя любить бы мог, обожествлять бы мог,
Все тело дивное обвить сетями ласки,

Когда бы ввечеру, в какой-то грустный час,
Невольная слеза нарушила хоть раз
Безжалостный покой великолепной маски.

("С еврейкой бешеной простертый на постели...". Перевод В. Левика)

А в другом:

О, жестокая тварь! Красотою твоей
Я пленяюсь тем больше, чем ты холодней.

("Я люблю тебя так, как ночной небосвод...". Перевод В. Шора)

Жанна Дюваль.
Рисунок Ш. Бодлера, 1865 г.

Без конца повторяющиеся оскорбления и проклятия кажутся заклинаниями, призванными развеять дьявольский морок. Этой же жаждой освобождения объясняется и навязчивая идея гниения как оборотной стороны всего живого, любой нерукотворной красоты. Когда поэт, знающий, что его долг — стремиться "куда угодно за пределы мира", чувствует, что Жизнь неодолимо притягивает его, он закрывает глаза и представляет себе ее наивысший триумф — полчища червей, пожирающих прекрасное тело, возврат его к Природе: "прах ты, и в прах возвратишься".

Итогом этого противоречия и стало в каком-то смысле стихотворение "Падаль". В нем Бодлер обещает вырвать у Жизни, у тления то прекрасное и отмеченное знаком Красоты, что заставляло его стремиться к этой женщине, отдав на откуп червям ее животное

начало. Лишь проведя свою подругу сквозь это своеобразное чистилище, поэт может поместить ее в область прекрасного — царство Смерти; без помощи поэта ей не вырваться из вечного жизненного круговорота. Потому что где-то в глубине сознания Бодлер твердо знает: Красота — это Смерть. Лишь то нетленно, что мертво. Гимн Красоте и гимн Смерти в его книге переплетены так тесно, что невозможно отличить одну от другой. Именно к Смерти в конечном счете и обращены "Цветы Зла", заканчивающиеся знаменитой мольбой:

Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило!
Нам скучен этот край! О Смерть, скорее в путь!
Пусть небо и вода — куда черней чернила,
Знай — тысячами солнц сияет наша грудь!

Обманутым пловцам раскрой свои глубины!
Мы жаждем, обозрев под солнцем все, что есть,
На дно твое нырнуть — Ад или Рай — едино!
В неведомого глубь — чтоб *новое* обресть!

("Плаванье" Перевод М. Цветаевой*)*

О переводах "Падали"

В течение столетия с лишним, прошедшего с тех пор, как стихи из "Цветов Зла" впервые появились на русском языке, "Падаль" переводилась как минимум девять раз. За недостатком места мы вынуждены ограничиться пятью переводами: первые два (Якубовича и Эллиса) стали итоговыми для двух периодов освоения Бодлера русской поэтической культурой и — в некотором роде — уже вошли в ее историю; последние два, напротив, созданы в 1999 и 2000 годах и печатаются впервые. С переводами "Падали", публиковавшимися в России и Советском Союзе, можно ознакомиться по следующим изданиям:

Ш. Бодлэр. Цветы Зла. *Перевод* А. А. Панова. СПб., 1907.
Ш. Бодлэр. Цветы Зла. *Перевод* А. Альвинга. СПб., 1908.
Ш. Бодлэр. Цветы Зла. *Перевод* Эллиса. М., 1908.
Бодлер. Цветы Зла. *Перевод П. Якубовича-Мельшина*. СПб., 1909.
С. Головачевский. Стихотворения. М., 1900.
Ш. Бодлер. Цветы Зла. Переводы В. Левика и С. Петрова. М., 1970.

И. Б.

Шарль Бодлер.
Рисунок П. Верлена

Une Charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:
Au detour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple á la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'ou sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme um épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait commme une vague,
Ou s'élançait en pétillant;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rhythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché,
Epiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

— Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!

(*"Les Fleurs du mal", 1857*)

Надар.
Бодлер и падаль. Ок. 1859 г.

Падаль

Было ясное утро. Под музыку нежных речей
Шли тропинкою мы; полной грудью дышалось.
Вдруг вы вскрикнули громко: на ложе из жестких камней
Безобразная падаль валялась...
Как бесстыдная женщина, нагло вперед
Обнаженные ноги она выставляла,
Открывая цинично зеленый живот,
И отравой дышать заставляла...
Но, как будто на розу, на остов гнилой
Небо ясно глядело, приветно синея!
Только мы были хмуры, и вы, ангел мой,
Чуть стояли, дрожа и бледнея.
Рои мошек кружились вблизи и вдали,
Неприятным жужжаньем наш слух поражая;
Вдоль лоскутьев гнилых, извиваясь, ползли
И текли, как похлебка густая,
Батальоны червей... Точно в море волна,
Эта черная масса то вниз опадала,
То вздымалась тихонько: как будто она
Еще жизнию смутной дышала.
И неслась над ней музыка странная... Так
Зерна хлеба шумят, когда ветра стремленьем
Их несет по гумну; так сбегает в овраг
Говорливый ручей по каменьям.
Формы тела давно уже были мечтой,
Походя на эскиз, торопливо и бледно
На бумагу набросанный чьей-то рукой
И закинутый в угол бесследно.
Из-за груды каменьев на смрадный скелет
Собачонка глядела, сверкая глазами
И как будто смакуя роскошный обед,
Так не вовремя прерванный нами...
И однако и вам этот жребий грозит —
Быть таким же гнилым, отвратительным сором,
Вам, мой ангел, с горячим румянцем ланит
С вашим кротко мерцающим взором!
Да, любовь моя, да, мое солнце! Увы,
Тем же будете вы... В виде столь же позорном,
После таинств последних, уляжетесь вы
Средь костей, под цветами и дерном.
Так скажите ж червям, что сползутся в свой срок
Пожирать ваши ласки на тризне ужасной,
Что я душу любви моей мертвой сберег,
Образ пери нетленно-прекрасный!

Перевод Петра Якубовича
(В кн.: Ш. Бодлэр. Цветы Зла. СПб., 1909)

Падаль

Скажи, ты помнишь ли ту вещь, что приковала
Наш взор, обласканный сияньем летних дней,
Ту падаль, что вокруг зловонье изливала,
Труп, опрокинутый на ложе из камней.

Он, ноги тощие к лазури простирая,
Дыша отравою, весь в гное и в поту
Валялся там и гнил, все недра разверзая
С распутством женщины, что кажет наготу.

И солнце жадное над падалью сверкало,
Стремясь скорее все до капли разложить,
Вернуть Природе все, что власть ее соткала,
Все то, что некогда горело жаждой жить!

Под взорами небес, зловонье изливая,
Она раскинулась чудовищным цветком,
И задыхалась ты — и, словно неживая,
Готовилась упасть на свежий луг ничком.

Неслось жужжанье мух из живота гнилого,
Личинок жадные и черные полки
Струились, как смола, из остова живого,
И, шевелясь, ползли истлевшие куски.

Волной кипящею пред нами труп вздымался;
Он низвергался вниз, чтоб снова вырастать,
И как-то странно жил и странно колыхался,
И раздувался весь, чтоб больше, больше стать!

И странной музыкой все вкруг него дышало,
Как будто ветра вздох был слит с журчаньем вод,
Как будто в веялке, кружась, зерно шуршало
И свой ритмический свершало оборот.

Вдруг нам почудилось, что, пеленою черной
Распавшись, труп исчез, как побледневший сон,
Как контур выцветший, что, взору непокорный,
Воспоминанием бывает довершен.

И пес встревоженный, сердитый и голодный,
Укрывшись за скалой, с ворчаньем мига ждал,
Чтоб снова броситься на смрадный труп свободно
И вновь глодать скелет, который он глодал.

А вот придет пора – и ты, червей питая,
Как это чудище, вдруг станешь смрад и гной,
Ты — солнца светлый лик, звезда очей златая,
Ты — страсть моей души, ты — чистый ангел мой!

О да, прекрасная – ты будешь остов смрадный,
Чтоб под ковром цветов, средь сумрака могил,
Среди костей найти свой жребий безотрадный,
Едва рассеется последний дым кадил.

Но ты скажи червям, когда без сожаленья
Они тебя пожрут лобзанием своим,
Что лик моей любви распавшейся из тленья
Воздвигну я навек нетленным и святым!

Перевод Эллиса
(В кн.: Ш. Бодлэр. Цветы Зла. М., 1908)

Ш. Бодлер.
Автопортрет. Ок. 1844 г.

Падаль

Вы помните ли то, что видели мы летом?
Мой ангел, помните ли вы
Ту лошадь дохлую под ярким белым светом,
Среди рыжеющей травы?

Полуистлевшая, она, раскинув ноги,
Подобно девке площадной,
Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги,
Зловонный выделяя гной.

И солнце эту гниль палило с небосвода,
Чтобы останки сжечь дотла,
Чтоб слитое в одном великая Природа
Разъединенным приняла.

И в небо щерились уже куски скелета,
Большим подобные цветам.
От смрада на лугу, в душистом зное лета,
Едва не стало дурно вам.

Спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи
Над мерзкой грудою вились,
И черви ползали и копошились в брюхе,
Как черная густая слизь.

Все это двигалось, вздымалось и блестело,
Как будто, вдруг оживлено,
Росло и множилось чудовищное тело,
Дыханья смутного полно.

И этот мир струил таинственные звуки,
Как ветер, как бегущий вал,
Как будто сеятель, подъемля плавно руки,
Над нивой зерна развевал.

То зыбкий хаос был, лишенный форм и линий,
Как первый очерк, как пятно,
Где взор художника провидит стан богини,
Готовый лечь на полотно.

Из-за куста на нас, худая, вся в коросте,
Косила сука злой зрачок,
И выжидала миг, чтоб отхватить от кости
И лакомый сожрать кусок.

Но вспомните: и вы, заразу источая,
Вы трупом ляжете гнилым,
Вы, солнце глаз моих, звезда моя живая,
Вы, лучезарный серафим.

И вас, красавица, и вас коснется тленье,
И вы сгниете до костей,
Одетая в цветы под скорбные моленья,
Добыча гробовых гостей.

Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты — навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй.

Перевод Вильгельма Левика
(В кн.: Бодлер. Цветы Зла. М., 1970)

Надар.
Шарль Бодлер. 1852 г.

Падаль

Мы видели ее в один из летних дней —
Мой друг, напоминать вам надо ль? —
Тропинка, поворот — и там, среди камней,
Та отвратительная падаль,

Потея ядами, задравши ноги ввысь,
Как уличная потаскуха,
Бесстыдно разлеглась, и источало слизь
Ее чудовищное брюхо.

А солнце с высоты палило эту гниль,
Чтоб вновь в Природе раствориться
Все собранное здесь могло, распавшись в пыль
И возвращаясь к ней сторицей;

Лазурный свод глядел, на сей надменный труп,
Что гнойным расцветал бутоном.
Так вонь была сильна, что миг — и на траву б,
Сомлев, осели вы со стоном.

В том смрадном воздухе гудели мух рои
Над брюхом, извергавшим массы
Личинок, что ползли, как жирные струи
По оживавшему каркасу.

Вздымаясь, через миг спадала, как волна,
Слегка пузырясь, слизь густая —
Казалось, смутного дыхания полна,
Плоть оживала, возрастая.

И этот мир звучал, как ветер, как ручей,
Музы́кою нерукотворной:
Так веялка звучит, когда крестьянин в ней
Ритмично встряхивает зерна.

Неясны делались размытые черты,
Как светотени переливы,
Что, в спешке набросав, лишь силою мечты
Закончил мастер прихотливый.

Поодаль, средь камней, облезлый пес в пыли
Следил за нами зло и тупо,
Чтоб, улучив момент, вновь подобрать с земли
Кусок, оторванный от трупа.

© И. Бабицкий. Перевод, 2000

Но ведь и вам смердеть, как мерзкий тот скелет,
Как та гниющая зараза,
Звезда моих очей, души моей рассвет,
Царица страсти и экстаза!

Такой вы будете, когда, под женский вой,
В приюте, что дощат и тесен,
Вы успокоитесь под пышною травой —
Кормить прожорливую плесень.

Скажите же червям, что страстно иссосут
Ваш облик, как огонь — поленья,
Что я сберег векам и душу и сосуд
Моей любви, добычи тленья!

Перевод Ивана Бабицкого, *1999*

Э. Жиро.
Шарль Бодлер

Падаль

Ты помнишь, жизнь моя, как позднею весною,
Когда так ласкова заря
Нам падаль жалкая предстала в луже гноя
На жестком ложе пустыря?

Наглей распутницы, желаньем распаленной,
Раскинув ноги напоказ,
И тупо выставив распаренное лоно,
Она врасплох застигла нас.

А солнце жгло ее, частицу за частицей
Варило, сцеживая муть,
Чтобы единое расторгнуть и сторицей
Природе-матери вернуть.

И к небесам уже проклюнулись из тела
Скелета белые цветы.
Дыша их запахом, ты еле одолела
Внезапный приступ дурноты.

Рой мух на падали шуршал, как покрывало,
Сочились черви из нее,
И в черной жиже их, казалось, оживало
Разворошенное гнилье.

Все это плавилось, текло и шелестело,
Подобье вздоха затаив,
И словно множилось расплеснутое тело,
Как настигающий прилив.

И в этом хаосе то странный гул хорала
Стихал, как ветер и волна,
То следом, чудилось, там веялка играла
Ритмичным шорохом зерна.

А формы таяли, как сон, как отголосок,
Как выцветает полотно,
Где блекнет замысел — и завершить набросок
Одной лишь памяти дано.

Собака тощая, косясь на наши спины,
Трусливо щерилась вдали
И караулила, чтоб долю мертвечины
Успеть похитить у земли.

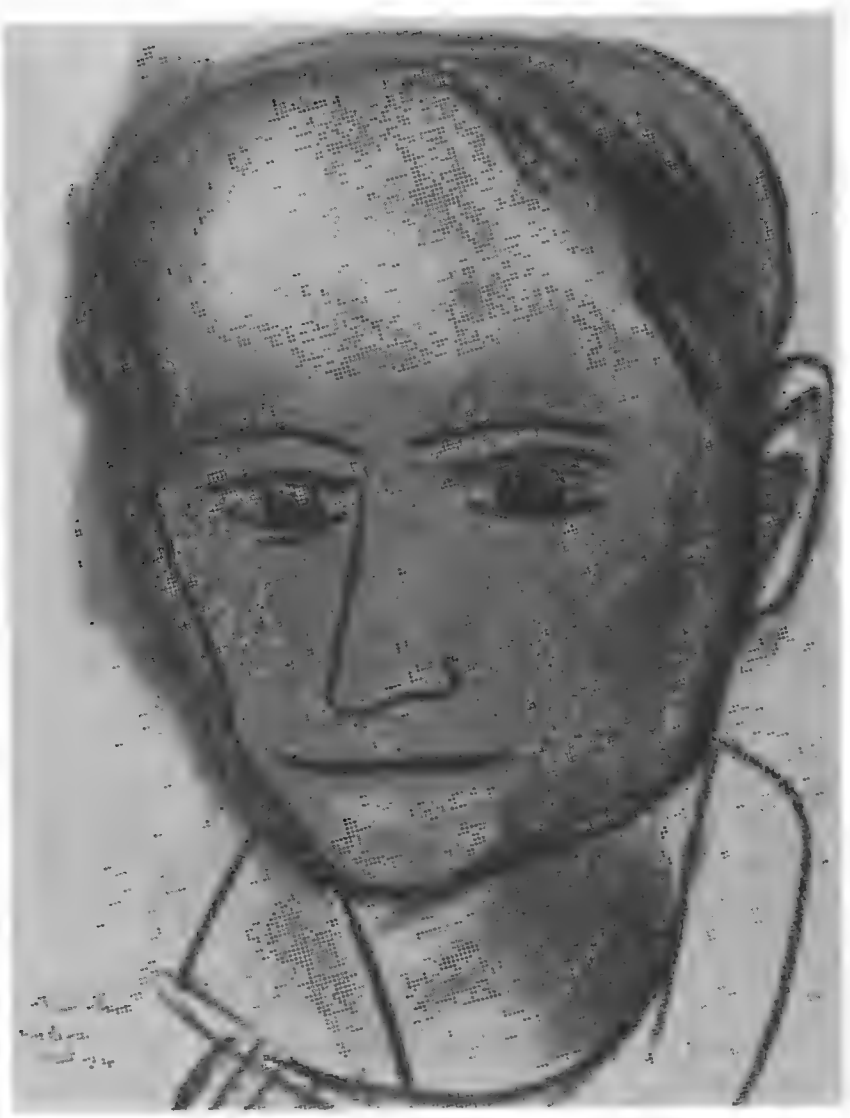
© А. Гелескул. Перевод, 2000

И ты, любовь моя, таким же трупным ядом
Насытишь землю эту всласть,
И ты, звезда моя, разъятая распадом,
И ты, судьба моя и страсть!

И ты, красавица, и ты покинешь вскоре
Цветеньем высветленный дол
И в мире тления неутолимой своре
Пойдешь на пиршественный стол!

Когда голодный червь вопьется поцелуем,
Скажи нахлебнику могил,
Что я от гибели, которой не минуем,
Твое дыханье сохранил.

Перевод Анатолия Гелескула



Шарль Бодлер.
Рисунок А. Матисса

Жан-Мари Леклезио

Диего и Фрида

Перевод с французского Н. Кулиш

Встреча с людоедом

ДИЕГО впервые встречается с Фридой в 1923 году, когда по заказу Министерства просвещения начинает работу над фресками для Подготовительной школы, где обучаются будущие студенты университета. Впоследствии Диего на свой лад расскажет об этой встрече, изменившей всю его жизнь и ставшей самым важным моментом в биографии Фриды.

Он работает в амфитеатре Боливара, большом актовом зале, где устраиваются также концерты и театральные представления для учащихся, и вдруг за колоннами раздается чей-то насмешливый возглас: "Осторожно, Диего, Науи идет!" Науи Олин — одна из натурщиц Диего, ее настоящее имя Кармен Мондрагон, она любовница художника Мурильо, знаменитого Доктора Атля, и сама тоже занимается живописью. Лупе Марин, женщина, с которой сейчас живет Диего, наверняка отчаянно ревнует. В другой день, когда Науи Олин позирует Диего, он снова слышит тот же насмешливый голос: "Осторожно, Диего! Лупе идет!" Однажды вечером Диего работает, стоя на верхней площадке лесов, а Лупе Марин сидит в зале и вышивает; из-за дверей доносится какой-то говор, и вдруг появляется юная девушка, которую словно кто-то втолкнул в зал.

© Editions Stock, 1994
© Н. Кулиш. Перевод, 2000

Диего удивленно смотрит на эту "девочку лет десяти-двенадцати" (на самом деле ей было пятнадцать) в форме Подготовительной школы, но совершенно не похожую на других учащихся. "Она держалась с каким-то необычайным достоинством и уверенностью, в глазах пылал странный огонь. Ее красота была красотой ребенка, но грудь уже была хорошо развита" – так вспоминал об этом Диего, рассказывая свою жизнь Глэдис Марч в 1944–1957 годах[1]. То, что после этого вторжения Фрида и Лупе Марин встали лицом к лицу, сверля друг друга враждебными взглядами, возможно, было выдумкой. В дымке воспоминаний все делается зыбким, все подлинно и все вымышлено в этой первой встрече, когда, словно по велению судьбы, оказываются рядом девочка-дьяволенок, живая и легкая, как балерина, лукавая и серьезная, но испепеляемая жаждой абсолюта, и людоед-пожиратель женщин, неистовый в работе.

В послереволюционном Мехико, где происходит столько событий и рождается столько идей, сталкиваясь и обогащая друг друга, эта встреча решит все. Она изменит всю жизнь Диего, откроет ему новую грань его личности, о которой он прежде и не догадывался, а девушку превратит в одну из самобытнейших и одареннейших художниц современной эпохи.

А значит, там, в амфитеатре Боливара, и правда случилось нечто необыкновенное, когда Фрида храбро заговорила с великаном, примостившимся на неустойчивых лесах, и попросила разрешения посмотреть, как он работает. Это выражение "достоинства", о котором он говорит, то есть по-детски прямой и решительный взгляд и очарование юной девушки, которое смущает его чувства, уже захватили художника целиком, хотя ни он, ни она пока не осознают этого. Позже Диего поймет, как важна была эта нежданная, не оцененная им встреча, и захочет пережить ее вновь, рассказать о ней иначе, по-своему, когда после разрыва с Лупе Марин он обретет свободу и сможет начать все заново.

В 1928 году, расписывая стены в Министерстве просвещения и создавая мрачные фрески, навеянные трагическими событиями русской революции, Диего видит внизу "девушку лет восемнадцати. У нее было стройное крепкое тело, тонкие черты лица. Волосы у нее были длинные, а густые черные брови сходились у переносицы, напоминая крылья дрозда: две черные дуги над сияющими карими глазами", и он не узнает задорного ребенка, ворвавшегося к нему в амфитеатр Боливара.

Возможно, эта вторая встреча, окончательно связавшая их судьбы, прошла в несколько иных обстоятельствах, но художнику хочется рассказать о ней именно так. На сей раз кое-что изменилось. Насмешливая девчонка, чей голос раздавался из-за колонн амфитеатра, превратилась в девушку, которая за пять лет перенесла тягчайшие страдания и в свою очередь стала художницей. Ей не терпелось увидеть человека, которым она восхищается, чьей женой она решила стать, чьих детей будет вынашивать. По-видимому, живопись для нее – это прежде всего шанс встретиться с ним, возможность снова, но еще дерзновеннее распахнуть двери амфитеатра и ворваться в жизнь своего избранника.

Такая отвага, такая неукротимая воля в столь хрупком, невесомом теле, такой огонь в завораживающем взгляде темных глаз не могут оставить Диего равнодушным. Он медленно спускается с лесов, идет ей навстречу. Он не сразу узнает ее: для него, сорокадвухлетнего мужчины,

1. Diego Rivera. My Art, my Life. New York, 1960. (*Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, – прим. автора.*)

эти пять лет пролетели как один день, а для Фриды, превратившейся из подростка в женщину, они были долгими и мучительными. Затем, когда она говорит ему о своих картинах, о желании стать профессиональной художницей, его вдруг озаряет: да это та самая бесцеремонная девчонка, которая смерила ехидным взглядом его подругу Лупе Марин, уже видя в ней соперницу, которая вступила в перепалку с Лупе и сумела дать ей отпор, так что своенравная Лупе опешила и, усмехнувшись, сказала: "Ты погляди на нее! Совсем еще ребенок, а не боится такой рослой и сильной женщины, как я!"

Возможно, Диего все это выдумал, рассказывая свою жизнь как роман. Однако сейчас, пять лет спустя, Лупе Марин уже нет рядом с ним. Он хочет быть свободным. И Фрида знает об этом, знает, что теперь сможет заворожить его своим взглядом, сможет принадлежать ему.

Когда она видится с ним во второй раз, во время работы над фресками в Министерстве просвещения (или, что правдоподобнее, у итальянки-фотографа Тины Модотти, как позднее рассказывала сама Фрида), это зрелый, много повидавший в жизни мужчина. Огромного роста, массивный — Фрида в насмешку называет его "слоном", — он больше чем вдвое старше ее (ему сорок два!), уже дважды был женат, у него четверо детей: сын от Ангелины, дочь от любовницы Маревны — Марика, которую он так и не захотел признать, утверждая, что она — "дитя Перемирия", то есть всеобщего ликования по случаю окончания войны, и две дочери от Лупе Марин.

Но у него на удивление детское лицо, выпуклый и гладкий лоб, "огромный купол", как пишет в своем дневнике фотограф Эдвард Вестон; лицо, в котором все существующие расы словно соединились в одну космическую расу, придуманную Хосе Васконселосом[1], большие, очень широко расставленные глаза с мягким, чуть рассеянным взглядом, а его сдержанность иногда граничит с робостью, и главное, он кажется чрезвычайно легкомысленным. Анита Бреннер, представляя художника своим нью-йоркским читателям, создает поразительный портрет (статья "Неистовый крестоносец живописи", "Нью-Йорк таймс", апрель 1933 года): "У него мягкие манеры и телосложение итальянца, хорошо подвешенный язык и серьезный вид испанца, цвет кожи и маленькие широкие ладони мексиканского индейца, живой и проницательный взгляд еврея, многозначительная неразговорчивость русского и качества, присущие лишь ему одному, — щедрое обаяние, обольстительный ум, способность приручать мысли, так что каждому из собеседников кажется, будто он обращается только к нему". И журналистка добавляет: "Он упорно настаивает на том, что в нем нет ничего от англосакса".

Всех поражает в нем этот контраст: устрашающе громадная, массивная фигура — и мягкое выражение лица, томный взгляд, маленькие беспокойные руки. От него исходит какая-то первобытная сила, и при всем его уродстве перед ним нельзя устоять. Женщин тянет к нему как магнитом, прежде всего, конечно, из-за его славы — вокруг художника вьются политики и интеллектуалы, чувствуется запах денег, — но еще и из-за света, который им видится в его глазах, из-за его физической силы и слабости его чувств, из-за приятного ощущения своей власти над ним. Эли Фор[2], как-то повстречавший его на Монпарнасе после войны, уди-

1. Хосе Васконселос (1882–1959) — мексиканский писатель, философ, историк и государственный деятель, один из создателей "иберoамериканской философии". (*Прим. перев.*)
2. Эли Фор (1873–1937) — французский врач, писатель и художественный критик. (*Прим. перев.*)

вился такой мощи в таком молодом человеке. Вот что он пишет в 1937 году: "Лет двенадцать назад я познакомился в Париже с человеком, обладавшим почти чудовищным умом. Таким я представлял себе сказителей, которые за десять веков до Гомера во множестве населяли берега Пинда и острова Эгейского моря... – И добавляет: – то ли мифолог, то ли мифоман". Ибо Диего Ривера вызывает оторопь не только своим гигантским ростом, но и тем, что́ он говорит. Это враль, хвастун, сочинитель невероятных историй, он живет своими выдумками. Фриду он пугает – не столько даже тем, что способен выстрелить в фонограф[1], сколько оглушающим потоком слов и неотразимым обаянием, исходящим от художника и превращающим его в какое-то сказочное чудовище, смесь Пантагрюэля и Панурга.

Диего охотно поддерживает самые фантастические слухи на собственный счет. Он вырос в лесной глуши, в горах возле Гуанахуато, и воспитала его индеанка из племени отоми по имени Антония. Когда ему было шесть лет, с ним играли и нянчились обитательницы борделей Гуанахуато, а в девять у него был первый сексуальный контакт с молоденькой учительницей протестантской школы. В десять лет, одержимый страстью к живописи и жаждой успеха, он начинает посещать Академию художеств Сан-Карлос в Мехико.

Диего с удовольствием рассказывает о себе всевозможные ужасы. В его не вполне достоверной автобиографии говорится о "людоедских опытах". Будто бы в 1904 году, изучая анатомию в медицинском училище в Мехико, он уговорил однокурсников есть человеческое мясо, чтобы подкрепить силы, – по примеру чудаковатого парижского меховщика, который кормил кошек кошачьим мясом, надеясь, что это улучшит качество их меха. Диего уверяет также, будто его любимым блюдом были женские ляжки и груди и, конечно же, мозги молодых девушек в уксусе. Диего забавлялся, рассказывая о себе подобные истории, особенно часто он это делал в Париже, и его сумрачный взгляд и серьезное выражение лица сбивали с толку критика Эли Фора, который был не вполне уверен, что правильно понял этот черный юмор по-мексикански.

Если образ великана-пожирателя женщин (и человеческого мяса), сдвигающего горы, – это плод фантазии Диего, то, возможно, он более правдив, когда рассказывает о своем детстве. Когда ему было полтора года, умер его брат-близнец Карлос, мать от горя надолго заболела, и свои сыновние чувства он перенес на кормилицу, индеанку Антонию.

Об Антонии нам мало что известно. Если верить Марии дель Пилар, сестре Диего, это была всего лишь преданная служанка, простая крестьянка с грубоватой речью и врожденным здравым смыслом; иногда она брала мальчика с собой в горы близ Гуанахуато, где он играл со своими сверстниками и животными с фермы. Диего изображает ее совсем иной, он говорит о ней с восхищением и обожанием. По его словам, индеанка Антония была одной из самых значительных фигур его детства. Это она приобщила Диего к многоликому, неисчерпаемому миру индейцев, который оставил такой глубокий след в его жизни. "Она стоит передо мной как живая, – пишет он в автобиографии. – Рослая, спокойная

1. Фрида Кало: "В то время у многих были пистолеты, и люди забавлялись, стреляя по фонарям на авениде Мадеро и проделывая другие подобные глупости. Перебив ночью все фонари, они забавы ради начинали стрелять во что угодно. Однажды, на вечере у Тины, Диего выстрелил в фонограф, и я заинтересовалась этим мужчиной, хоть он и внушал мне страх" (Hayden Herrera. Frida, a biography. New York, 1983).

женщина лет двадцати, с прямой, мускулистой спиной, стройной, изящной осанкой, чудесно вылепленными ногами, она держала голову очень высоко, словно несла на ней какую-то тяжесть".

Всю свою жизнь Диего был влюблен в этот образ, наполовину вымышленный, наполовину реальный, в котором для него воплотилась мощь и чистейшая красота доколумбовой Америки. "Для художника, — говорит Диего, — она была идеальным типом индейской женщины, и я часто изображал ее по памяти, в длинном красном платье и большом синем платке".

Индеанка Антония из племени отоми, носившая красное платье и синий платок, как было принято у женщин Гуанахуато, ввела его в мир индейцев, который будет питать все его будущее творчество. Благодаря ей детство Диего стало детством полубога (или великана): он растет в лесной глуши, знакомится с древним искусством магии и врачевания с помощью трав. Он живет на воле, коза служит ему кормилицей, звери лесные — "даже самые свирепые и ядовитые" — становятся его друзьями: ну прямо юный Геракл или чудовищный младенец Пантагрюэль. Странное дело: это воспоминание для Диего важнее всего, няня-индеанка и кормилица-коза вытесняют из памяти основных действующих лиц его детства — мать, теток Сесарию и Висенту (двух ханжей, которых он с удовольствием высмеивает), и даже сестру Марию.

В сущности, Диего, как многие одинокие люди, хочет сказать, что у него не было детства и что по-настоящему его жизнь началась с занятий живописью. А также с любовной страсти.

Именно это делает его неотразимым в глазах Фриды: он — мужчина в полном смысле слова, властный и чувственный, — перед женщинами слаб как ребенок; он эгоист и эпикуреец, он ветрен и ревнив, он выдумщик, мифоман, но при всем том он — воплощение силы, пылкости и нежности, какие может дать лишь необычайная, почти сверхчеловеческая наивность. Диего первым готов поверить в существование этого полуреального, полувымышленного персонажа. Он сам путает раннюю одаренность с ранней сексуальностью и намеревается взять от жизни все, что только можно: не только признание в мире живописи, но также и женщин, славу, деньги, земные блага и власть. Неумолимая жажда жизни заменяет ему честолюбие.

Его учителей в Академии Сан-Карлос, Хосе Веласко и Рибэла, поражает и очаровывает в

Диего Ривера и Фрида Кало в день свадьбы, 21 августа 1929 г.

нем этот аппетит к жизни, упорное желание преуспеть — но также и энергия и упорство, которые он вкладывает в свое ученичество. Ривера не без тщеславия вспоминает, как однажды он привлек внимание Рибэла, рисуя этюд обнаженной натуры. Старый мастер сделал ему замечание: он начал работу не так, как положено, и теперь не сможет правильно ее завершить. Диего продолжал рисовать, и весь класс столпился вокруг них, ожидая, что скажет учитель. Когда этюд был закончен, Рибэл после долгого молчания сказал: "А все-таки у вас получилось интересно. Зайдите завтра с утра ко мне в мастерскую, мы поговорим". Суждение Рибэла в точности отвечало тому, что Диего искал в живописи: "Самое главное — что движение и жизнь вызывают у вас интерес... Не обращайте внимания на критиков и завистливых собратьев".

В этих словах — все будущее Диего: движение, жизнь и духовная независимость. И кружок, собравшийся вокруг него, пока он рисовал, — публика, которая ждет, которая завидует ему, которая делает из него не просто художника, но актера, священнослужителя, творца иллюзий и чудес.

В первые годы учебы в Мехико Диего знакомится с величайшим из мексиканских рисовальщиков того времени, то есть конца XIX века, человеком, которому народное искусство обязано новым рождением и которого он впоследствии считал своим истинным учителем, — Хосе Гуадалупе Посадой.

Иллюстратор, карикатурист, гениальный гравер, и вдобавок тоже родом из Гуанахуато, Посада в то время был владельцем граверной лавки и мастерской в центре Мехико, недалеко от Академии художеств, в доме 5 по улице Санта-Инес (теперь — улица Монеда). Диего приходит туда каждый день, каждую свободную минуту, чтобы посмотреть новые рисунки Посады, которые мастер выставляет сушиться в витрине мастерской. То, что Диего там видит, говорит его чувствам больше, волнует его сильнее, чем холодные академические полотна в Академии Сан-Карлос: это уличные сценки, карикатуры на известных политиков, прелатов, генералов, судей, светских дам и дам полусвета, похожие на "Капричос" Гойи и на шаржи Оноре Домье. И еще — наивные иллюстрации к модным куплетам, балладам — *корридос,* которые поют на рынках в Мехико, Толуке, Пачуке. А главное, гравюры, которые принесли ему славу, сделали его, по словам Аниты Бреннер, "пророком" революции, — изображения "пляски смерти", навеянные мексиканским фольклором, в стиле детского лакомства на День всех святых — сахарных скелетов и черепов, — гравюры, высмеивающие развращенное общество Мексики при Порфирио Диасе. Порой они выполнены на цветной бумаге, кажутся неуклюжими, примитивными, но они впитали в себя свежесть и силу тех, кто их разглядывает, людей из народа, которых Диего встречал в Гуанахуато, шахтеров и крестьян, спустившихся с гор: средоточие культуры для таких людей — не библиотека и не картинная галерея, а индейские бродячие торговцы *почтекас,* продающие ярко раскрашенные листки, и певцы *корридос,* за несколько песо исполняющие модные песенки. <...>

Бертрам Вольфе рассказывает в своей книге о том, как Диего по-детски восторженно отзывался о гравюрах Посады, сравнивал их с гравюрами Микеланджело. Посада помог Диего осознать две особенности его творческого "я", которые впоследствии определят всю его жизнь. Во-первых, его "мексиканскую самобытность": источником вдохновения

для него станет народное художественное творчество, хранящее традиции древней индейской культуры. "Искусство мексиканских индейцев, — сказал он однажды Глэдис Марч, — так сильно и так правдиво потому, что неразрывно связано с родиной: с землей, с пейзажем, с предметами и животными, с местными божествами, с красками того мира, в котором они живут. Чувство — вот сердцевина этого искусства, то главное, что оно хочет выразить. Оно соткано из надежд людских, из страхов, радостей, суеверий и страданий". <...>

Второе, что осознал Диего, рассматривая рисунки Посады, — это необходимость революционной борьбы. Карикатуры Посады, его выпады против режима Диаса, постоянные насмешки над спесивыми буржуа, ядовитые сарказмы против духовенства и военных, вся эта мрачная суета, в которой преступления, предрассудки и уродства разлагающегося общества сводятся к глумливому абсурду смерти, воспитали в Диего бунтаря. Никакие политические события не смогут поколебать его убеждений: Диего не был рожден, чтобы стать политиком. Это была еще одна истина, которую открыли ему гравюры Посады. Позднее, познакомившись с политическим лидером Троцким или с аристократом от литературы Андре Бретоном, он испытает неловкость, какую испытывает человек, сталкиваясь с чуждыми ему идеями. Он предпочтет этим идеям дух Посады, в котором соединились насмешка и вековая мудрость, гримаса смерти и воспоминание о самобытной красоте индейского народа, девушка с лилиями и скелет в кружевах, — весь этот мир на закате жизни художника появится на фреске "Воскресный послеполуденный сон в парке Аламеда", написанной в 1947–1948 годах.

Диего Ривера. "Воскресный послеполуденный сон в парке Аламеда". 1947 г.

В реальной жизни Диего столкнется с революционной идеей зимой 1906 года, когда армия Диаса потопила в крови демонстрацию пеонов — рубщиков сахарного тростника. И Диего делает выбор. Кровь, обагрившая улицы Орисабы, не высохнет никогда, питая в нем любовь к народу, скрепляя связь между художником и жизнью. Отныне для него будет важно только одно: выразить величие и силу духа рабочих и крестьян и, подобно Посаде, показать миру предсмертную гримасу власть имущих.

Дикарь в Париже

И Диего, и Фрида, каждый в свое время и каждый по-своему, в решающий для их творчества момент поддались соблазну новых веяний в западноевропейской культуре. Диего подпал под их влияние всецело и надолго; он провел во Франции и в Испании четырнадцать лет, много разъезжал, встречался со всеми, кто тогда совершал переворот в искусстве и создавал современную живопись. Там он женился, там у него родился сын, там он познал жизнь богемы, нищету и войну, нашел свой путь в искусстве. Он вернулся в Мексику обогащенный опытом, в ореоле рождающейся славы и набравшись революционных идей.

А Фрида приезжает в Париж, когда она уже достигла зрелости как человек и как художник. Приезжает без всякого энтузиазма, по приглашению Андре Бретона и сюрреалистов, которые хотят призвать ее под свое выцветшее знамя. Она пробудет там совсем недолго, возненавидит Париж и парижских художников, *este pinche Paris* — этот чертов Париж, как она напишет друзьям, и вернется в Мексику с убеждением, что от Европы и от профессионалов интеллектуального бунта ее отделяет непреодолимая пропасть. В ее глазах Европа — и особенно Франция — не слишком отличается от *Гринголандии*, которую она вместе с Диего повидала в Сан-Франциско, Детройте, Нью-Йорке. А поскольку Диего в Европе с ней не было, это путешествие вообще ничего ей не дало.

У Диего было иначе: пребывание в Европе наложило отпечаток на всю его жизнь. Расставшись с отрочеством и с Академией Сан-Карлос, он сразу же решает отправиться в Испанию. Он хочет вырваться из дома, избежать материальных трудностей (на закате своего владычества Порфирио Диас не жалует художников), но еще и приобрести новые знания, помериться силами с великими мастерами. В 1909 году, когда Диего отправляется в свое первое путешествие, произведения искусства еще не были экспортным товаром. Музейные шедевры не вывозились на выставки, репродукций не существовало, копии были посредственными. Чтобы увидеть Эль Греко, Гойю, Веласкеса, Рафаэля, Рембрандта, Брейгеля, Босха, Ван Эйка или Микеланджело, надо было идти в музей. Получив стипендию от губернатора штата Веракрус Теодоро Деэсы и вдохновившись рассказами художника Мурильо (Доктора Атля), юный Диего (ему двадцать три года) попадает в Европу начала века.

Первым делом он посещает Испанию, где в мадридском музее Прадо выставлены шедевры Гойи и Веласкеса. Диего настолько восхищается творчеством Гойи, что даже пытается подражать ему — он подумывает об изготовлении подделок! — но очень скоро вынужден отказаться от этой идеи: он никогда не сумеет в совершенстве копировать чью-то манеру. <...>

Но одной Испании ему недостаточно. В 1909—1910 годах всемирная столица искусства — это Париж. А центр этой столицы — Монпарнас. Именно там, на Монпарнасе, и устраивается Диего со своими скудными финансами, сначала в пансионе, потом в мастерской, которую снимает на улице Депар.

Во время поездки в Брюссель он знакомится с Ангелиной Беловой, молодой женщиной из России с чисто славянской внешностью, с длинными, очень светлыми волосами и светло-голубыми глазами, "мягкой, чувствительной и неправдоподобно честной", как он опишет ее впос-

ледствии, и тоже художницей. Она не смогла устоять перед обаянием Диего и — в этих словах вполне ощутима его наивная жестокость — "к своему величайшему несчастью, решила стать моей законной женой". Ангелина делит с ним все радости и невзгоды его парижской жизни. Она безумно любит этого молодого художника, так не похожего на нее, этого вспыльчивого мексиканского великана, неистового, иногда по-детски простодушного и поражающего ее своим сумрачным, эксцентричным гением.

Впоследствии Фрида не сможет не считаться с этими четырнадцатью годами его парижской жизни, другой его жизни, которая была у него, когда сама она только успела появиться на свет. В 1915 году — Фрида в то время еще была ребенком — Ангелина рожает мальчика, единственного сына, какой был у Диего, и вскоре мальчик умирает. Вероятно, для того чтобы изгладить это воспоминание, Фрида, еще не успев встретиться с Диего, решает, что станет матерью его сына, и гордо сообщает об этом своим одноклассникам в Подготовительной школе. Вокруг Диего уже тогда витают призраки.

Но Париж — это еще и школа живописи. Диего рассказал о том, какое потрясение испытал вскоре после приезда, увидев в витрине торговца картинами Амбруаза Воллара картину Сезанна:

Я начал разглядывать картину часов в одиннадцать утра. В полдень Воллар отправился обедать и запер дверь галереи. Когда через час он вернулся и увидел, что я все еще стою перед картиной, погруженный в созерцание, то метнул на меня свирепый взгляд. Потом он уселся за стол, но краем глаза все время наблюдал за мной. Я был так плохо одет, что он, должно быть, принял меня за вора. Потом он вдруг встал, взял другую картину Сезанна и поставил ее в витрину вместо первой. Минуту спустя убрал ее и поставил третью. Потом одну за другой принес еще три картины Сезанна. Уже начинало темнеть. Воллар зажег свет в витрине и поставил туда еще одну картину Сезанна. <...> Наконец, он вышел ко мне и, стоя в дверях, крикнул: "Да поймите вы, больше их у меня нет!"

Диего явился домой в половине третьего утра, у него начался жар, он бредил — так подействовали на него холод парижских улиц и потрясение от картин Сезанна.

Вернувшись ненадолго на родину, Диего Ривера становится свидетелем одного из важнейших событий современной истории — мексиканской революции 1910 года, родоначальницы многих народных революций. Именно этот год Фрида будет указывать как год своего рождения, хотя на самом деле она родилась тремя годами раньше. Революция ударила как молния и отбросила на обочину всех тех, кого не опалила своим огнем: сочувствующих, художников, интеллектуалов, по большей части выходцев из буржуазии. Ни Диего, ни его друг Васконселос не остаются равнодушными к революционной эпопее. Но они не могут принять в ней участие, и когда под властью Франсиско Мадеро в стране вновь воцаряется порядок, им кажется, что вокруг почти ничего не изменилось. Из-за своей принадлежности к привилегированной касте они не способны ощутить всю мощь катаклизма, который потряс мексиканское общество и эхо которого разнесется по всему миру. Падение старого диктатора Порфирио Диаса могло тогда показаться событием малозначительным, и понадобятся десять лет взросления в Париже, чтобы Диего по-

нял, какую роль сыграла революция в его стране и какова его собственная роль в этой революции.

А Фриде не нужен столь долгий период созревания. Она принадлежит к поколению, которое появилось на свет вместе с революцией и вместе с ней росло. Новые идеи вошли в ее плоть и кровь. Еще и поэтому Диего будет казаться ей каким-то сказочным героем: ведь он все видел, он был на улицах Мехико, когда Сапата вел за собой крестьян, вооруженных мачете, он общался с русскими революционерами, встречался со Сталиным!

Париж, куда Диего возвращается зимой 1911 года, тоже революционный город, только там происходит не социальная революция, а величайший переворот, какой знала история искусства, когда одновременно закладываются основы модернизма в живописи, архитектуре, музыке, поэзии, литературе: эстетический анархизм дадаистов, предваряющий появление сюрреализма, и новые веяния в живописи, которые исходят от вызывающего, фантастического искусства Пабло Пикассо.

Первая встреча с живописью Сезанна, ставшая для Диего потрясением, вовлекает его в эти нескончаемые поиски нового. Вернувшись, он сразу становится сторонником эстетических теорий кубизма и, весь во власти нового увлечения, пишет в своей мастерской на улице Депар картину за картиной. Занимаясь живописью, Диего побеждает в себе демонов. Это жизненно необходимо: послереволюционная Мексика — хаос, в котором еще не нашлось места искусству. Для Диего кубизм — возможность самому совершить революцию. Классическая испанская живопись, которую он изучал в Академии Сан-Карлос и в Толедо, проникаясь влиянием Эль Греко, была сокрушена и низвергнута кубизмом с его изломами и дерзким отрицанием основ. Всякое движение вперед, говорит Диего, это революционное движение, "которое не щадит ничего".

В 1914 году сбывается самое заветное желание Диего. Вместе с Фудзитой и Кавасимой он приходит в мастерскую Пабло Пикассо и знакомится с художником. С этой минуты Диего становится своим в маленьком и неугомонном кружке, чьей деятельностью отмечены годы, предшествовавшие первой мировой войне. На Монпарнасе его окружают художники, ищущие пути к новому искусству: Пикабиа, Хуан Грис, Брак, Модильяни. В жилах Риверы течет и еврейская кровь (его бабушка с отцовской стороны, Инес Акоста, была из португальских евреев), поэтому у него возникает особая общность с художниками и писателями-эмигрантами еврейского происхождения — Сутиным, Кислингом, Максом Жакобом, Ильей Эренбургом (который сделает Риверу прототипом своего героя Хулио Хуренито, принца богемы, хвастуна и враля). И, конечно же, ему близок Пабло Пикассо. А с Амедео Модильяни его будет связывать настоящая, хоть и эксцентричная, дружба, с братской взаимопомощью, совместными попойками и бурными ссорами. Какое-то время Амедео и его возлюбленная Жанна Эбютерн, впавшие в беспросветную нищету, даже жили в квартире Диего и Ангелины на улице Депар.

С началом войны перестала поступать стипендия от мексиканского правительства, и Диего, подобно Модильяни и многим другим художникам, для которых Париж военного времени превратился в западню, остается в своей нетопленой мастерской без всяких средств к существо-

ванию. В эти тревожные годы Диего, захваченный вихрем парижской богемной жизни, проявляет себя как "людоед", как пожиратель женщин. Бурная и беспорядочная страсть свяжет его с Маревной Воробера-Стебельской, подругой Ангелины Беловой, тоже русского происхождения, хрупкой с виду блондинкой, наделенной огромной волей и огромным честолюбием. У них родится девочка по имени Марика, "дитя Перемирия". На память об этой сумасбродной любви у Диего останутся два эскиза с натуры, запечатлевшие его монпарнасских друзей, и шрам на затылке: когда они расставались, Маревна ударила его ножом.

В то время он был способен подолгу не работать, его всецело занимали внешние события — любовные интрижки, забота о выживании. Эти сумбурные, мрачные годы оставят глубокий след в его сердце. Именно тогда он осознал, что поиск в искусстве — его главная потребность. Для Диего, как и для Модильяни, искусство не роскошь и не иллюстрация жизни. Искусство и есть сама его жизнь, и он приносит в жертву искусству жизнь других, стремление к счастью, все земные свершения.

В конце 1918 года, вскоре после Перемирия, Диего теряет сына: мальчик умирает от менингита и от лишений военного времени[1].

Эта душевная рана будет болеть до конца его дней. Несмотря на любовь Ангелины, несмотря на дружеское тепло, которым окружают этого добродушного великана, этого робкого людоеда все те, кого он очаровал, он понимает: парижский период в его жизни закончился, пора продолжить искания где-то еще.

Принять окончательное решение ему, по-видимому, помогла встреча с великим Эли Фором. Как подчеркивает Бертрам Вольфе, благодаря Эли Фору художник осознал, в чем для него заключается правда в искусстве, какая миссия ему предстоит. Художник, объясняет Эли Фор, не одинок. В его творчестве находит выражение некий язык, внятный для всех, и, чтобы достичь этой универсальности, ему нужна поддержка всего народа. Очевидно, Фор, аристократ духа и эстет, почувствовал в Диего Ривере глубинную мощь и гений, стихийную энергию дикаря, которую не смог укротить интеллектуальный опыт Монпарнаса, почти чудовищную силу, приводящую в ужас всех, кто с ней соприкасается.

Но Диего и сам уже знает то, о чем сказал ему Эли Фор: он не принадлежит культуре Западной Европы, и послевоенный Париж больше не может удержать его. И он бросает все. Он уезжает навсегда, одержимый желанием работать, стремлением вновь обрести себя, и совсем не думает об Ангелине, которую оставил в несчастье.

Он побывал в Италии, увидел фрески Микеланджело, картины Тинторетто, шедевры этрусского искусства, Пестум, Сицилию, вещи, "которые выворачивают вам нутро". И понял, где место его живописи: не в прокуренных мастерских Монпарнаса, а на стенах домов, возведенных революцией, — там она будет доступна всему народу. 19 мая 1921 года он пишет своему другу Альфонсо Рейесу: "Это путешествие открывает новый этап в моей жизни. <...> Здесь не существует разницы между жизнью людей и произведениями искусства. Фрески не кончаются за дверьми церквей, они живут на улицах, в домах, и повсюду, куда бы ни упал взгляд, все знакомое, все народное. <...> Сталелитейные заводы, рудни-

1. Гваделупе Ривера Марин, дочь Диего и Лупе Марин, пишет ("Un rio dos Riveras". Мехико, 1989), что как-то раз, когда она была еще подростком, отец сказал ей: "Сегодня моему сыну исполнилось бы тридцать пять лет". И рассказал ей, как Диегито умер, потому что у них не было денег на уголь.

ки, верфи гармонично сочетаются с храмами, колокольнями, дворцами. На Сицилии фронтоны — это портреты холмов, а деревенские дома построены простыми каменщиками с тем же чувством совершенной гармонии".

Революция 1917 года в России, о которой рассказывали ему друзья, убедила его в том, что новые времена уже на пороге. И внезапно его охватывает лихорадочное возбуждение, жажда увидеть, как это свершится. Ему больше нечему учиться у Европы священных камней, Европы, опустошенной безумной войной, которая сгубила его сына. Все, к чему он стремится, — там, за океаном, в еще неведомой, зовущей его Мексике. После падения Венустиано Каррансы, который использовал мексиканскую революцию к выгоде крупных землевладельцев, и после прихода к власти Альваро Обрегона, человека из народа, Диего может вернуться на родину.

В 1921 году, когда Диего Ривера вновь ступил на землю Мексики, Фриде Кало исполнилось четырнадцать лет, но на вид ей было не больше двенадцати. Легенду, связанную с именем Диего, она узнает из газет, из разговоров одноклассников по Подготовительной школе. Точнее, это даже не легенда, а репутация распутника и анархиста. Диего Ривера обольстил и ужаснул людей по ту сторону моря, надменных французов, которые некогда пытались покорить Мексику, но были разбиты народной армией Бенито Хуареса под Пуэблой 5 мая 1867 года. Художник зачаровал их своим искусством, ошеломил своим неуемным красноречием. Он — герой дня. К тому же правительство Альваро Обрегона поручило дела культуры его другу Хосе Васконселосу, тоже недавно вернувшемуся из Европы.

Несколько лет назад, в 1910 году, при Порфирио Диасе, два художника уже пытались создать нечто новое: Доктор Атль и Мануэль Ороско хотели расписать фресками амфитеатр Национальной подготовительной школы — но старый диктатор не очень-то жаловал народное искусство.

Вернувшись к этой идее, Васконселос не хочет поручать работу художникам, которых считает слишком приверженными классике, и обращается к иконоборцу, "людоеду" Ривере. Его горячность, его необузданные инстинкты, его колоссальная работоспособность — все это уже располагает к нему. И он становится центром формирующегося движения муралистов, подобно тому как Пикассо был центром кубистской революции. В этой борьбе за пространство, доступное народу, вокруг него группируются видные мексиканские мастера: Херардо Мурильо, Хорхе Энсисо, Сикейрос, Жан Шарло (француз по происхождению), Фермин Ревуэльтас, Монтенегро, Хавьер Герреро, Карлос Мерида из Гватемалы, Руфино Тамайо. Диего первым понял смысл той революции в живописи, которая должна была последовать за революцией политической, призвана была прославить ее героизм. Во время поездки в Чьяпас и Юкатан на празднование столетия независимости Мексики и Первый международный студенческий конгресс он открыл для себя необычайную мощь искусства майя. Глядя на фрески Храма ягуаров в Чичен-Ица, он понял, что должен запечатлеть на стенах современных зданий религию освобождения Человека.

По возвращении в Мехико он становится и руководителем, и главным исполнителем гигантского проекта, задуманного Васконселосом:

роспись Подготовительной школы он целиком берет на себя, поручая своим помощникам только готовить фон, смешивать краски, разбавлять их растительной смолой и закреплять соком опунции.

За работой это поистине гигант, физической силой и твердостью воли он превосходит всех остальных, потому и справляется с непомерной задачей. Если из Европы Диего приехал со скверной репутацией распутника и "дикаря", то здесь, на лесах в Подготовительной школе или в мастерской коллежа Сан-Ильдефонсо, рождается легенда о гениальном Ривере, легенда, которая кружит голову хрупкой юной девушке с решительным взглядом по имени Фрида Кало.

Фрида – "настоящий демон"

Когда Диего встречает Фриду впервые – если не считать ее ребяческой выходки в амфитеатре Подготовительной школы, – его поражает контраст между хрупкостью тела и тревожной красотой лица и еще этот напряженный, вопрошающий взгляд блестящих темных глаз, по-детски искренний и потому обезоруживающий.

Фрида не похожа ни на одну из женщин, которых он знал до сих пор. Ни на Ангелину с ее бледным, озаренным внутренним светом лицом славянки, ни на импульсивную Маревну, ни на чувственную, необузданную Лупе Марин. Она не принадлежит далекой Европе, не вышла из обедневшей гвадалахарской аристократии, среди которой прошла молодость Лупе Марин, и в ней не чувствуется той холодной решимости, что читается на ангельском личике Тины Модотти. Это девушка из космической расы Васконселоса, и чем-то она похожа на самого Диего: в ней причудливо сочетаются беззаботная веселость индейцев и печаль метисов, и ко всему примешиваются иудейские беспокойность и чувственность, которые она унаследовала от отца. Все это сразу бросается ему в глаза и притягивает его, равно как и юный возраст Фриды.

Но когда он, как положено жениху, начинает каждую неделю посещать дом Кало в Койоакане и пытается лучше узнать Фриду, то выясняет, что под этим хрупким обликом скрывается человек, переживший страшное испытание. Фрида не любит говорить о прошлом, она держит все в себе. Как многие мексиканки ее круга, она очень сдержанна в выражении чувств и обладает своеобразным едким юмором, присущим также и Диего, – лучше уж ругательство или непристойная шутка, чем жалобы на жизнь. Она занимается живописью, и то, что открывается Диего в ее работах, поражает и покоряет его. Все разочарования Фриды, все ее драмы, огромное страдание, вошедшее в ее жизнь, – все это показано на картинах, выражено с таким невозмутимым бесстыдством и такой внутренней независимостью, какие редко встречаются на свете.

У этой влюбленной барышни с непринужденными манерами за ее недолгий век накопился тяжелейший жизненный опыт. Родившись в 1907 году в бедной семье, она рано поняла, что ей не стоит питать больших надежд. Ее отцу Гильермо Кало живется нелегко. При Порфирио Диасе он был официальным фотографом, а после революции остался без сбережений, без будущего и теперь еле сводит концы с концами – держит фотостудию в центре Мехико и снимает на фоне пыльной дра-

пировки первопричастниц и новобрачных. О пропитании семьи заботится мать Фриды Матильда Кальдерон: продает мебель и другие вещи, сдает комнаты холостякам, экономит буквально на всем. Вероятно, Фрида была не очень близка с матерью. Родителями Матильды были дочь испанского генерала по имени Исабель и фотограф индейского происхождения из Мичоакана Антонио Кальдерон. Эта женщина, благочестивая до ханжества, тихая, но с жестким характером, вынуждена играть незавидную роль при Гильермо, артистичном, ранимом, далеком от реальности. В юности она была такой живой, такой привлекательной, а теперь, ради семьи, стала суровой и властной. "Mi jefe" ("мой начальник"), – говорит о ней Фрида. Как и Диего, Фрида в раннем детстве была обделена материнской любовью: после рождения дочери Кристины (на год младше Фриды) изнуренная частыми родами Матильда Кальдерон впадает в депрессию и не может заботиться о двух своих малютках. Фриду, как в свое время Диего, воспитывала няня-индеанка. Впоследствии Диего напишет символический портрет этой женщины, представив ее в виде индейской богини в маске, из сосцов которой течет волшебное молоко. Однако не подлежит сомнению: именно от Матильды Кальдерон Фрида унаследовала то, что выделяет ее среди подружек, – энергию, сияющий взгляд и почти религиозную преданность идеалу революции.

А мечтательный и ранимый отец станет прообразом мужчины-ребенка, которого Фрида будет искать себе всю жизнь. У него бывают "приступы головокружения", как осторожно называет их Фрида. На самом деле он болен эпилепсией, и дочь с ранних лет знает, что нужно делать, если у него случится припадок на улице. Она укладывает его навзничь, расстегивает на нем одежду и держит в руках его фотоаппарат, чтобы какой-нибудь вор не воспользовался удобным случаем! Фрида – самая любимая из шести дочерей Гильермо, и она обожает отца, несмотря на его слабость или, быть может, из-за его уязвимости. После его смерти в 1952 году она напишет портрет, строгий, в стиле фотографий, какие делал он сам: застывшая поза, праздничный костюм, блеклые беспокойные глаза, усы, такие черные и густые, что кажутся наклеенными; желтоватый фон, напоминающий о выцветших драпировках в студии на улице Мадеро, украшен необычным узором из яйцеклеток и сперматозоидов – так Фрида изображает мгновение своего зачатия. Подпись под картиной полна любви: "Я написала портрет моего отца, Вильгельма Кало, германо-венгерского происхождения, художника и фотографа по профессии, человека благородного, умного, доброго и смелого, потому что он шестьдесят лет

Фрида Кало. "Портрет моего отца". 1953 г.

страдал эпилепсией, но никогда не прекращал работать и боролся против Гитлера. Обожаю его. Фрида Кало, его дочь".

Фриде очень рано пришлось узнать, что такое страдание. В 1913 году, в шесть лет, она заболела полиомиелитом, и левая нога осталась частично парализованной. Увечная нога на всю жизнь станет для нее источником мучений и причиной комплексов. Всю жизнь Фрида будет стыдиться этой слишком худой ноги, напоминавшей ей рисунки Посады или ацтекского бога войны Уицилопочтли, которого изображают с иссохшей ногой. На автопортретах она чаще всего старается скрыть свое увечье, а на единственной картине, где она изображена обнаженной (Диего написал ее в 1930 году), она сидит в кресле, в застенчиво-неловкой позе, поджав под себя больную ногу.

Диего Ривера. Портрет Фриды Кало. 1930 г.

На семейной фотографии, сделанной вскоре после выздоровления Фриды, уже чувствуется одиночество, в которое ввергло ее страдание. Маленькая девочка с серьезным лицом стоит под балконом дома в Койоакане, чуть в стороне от остальных, нижняя часть ее тела наполовину скрыта кустами. Она поняла, что никогда не станет такой, как другие; соседские девочки и мальчики с неосознанной детской жестокостью дразнят ее; как вспоминает Аврора Рейес, когда Фрида в своих высоких ботинках – она будет носить такие всю жизнь – каталась на велосипеде, ей кричали: "Frida, pata de palo!" ("Фрида-деревянная нога!"). Подрастающая Фрида остро ощущает свое одиночество. Ее единственный друг – сестра Матита – вскоре навсегда покинет родительский дом. Семилетняя Фрида помогает сестре бежать, но потом ее охватывает чувство вины, и в молодые годы она будет долго и упорно искать Матиту, чтобы вернуть беглянку домой. Матиту простят лишь много лет спустя, когда ей исполнится двадцать семь, а Фриде – двадцать.

В формировании личности Фриды важную роль сыграло мучительное сознание того, что она не похожа на других. В те годы она еще не помышляет о живописи. Но она живет в мире фантазии и грез, скрашивает одиночество, воображая, будто видит в оконном стекле другую Фриду, своего двойника, свою сестру. "На запотевшем стекле я пальцем рисовала дверь, – пишет она в дневнике, – и через эту воображаемую дверь, полная радостного нетерпения, ускользала из комнаты. Я направлялась к молочной лавке Пинсона. Пройдя сквозь букву "О" на вывеске, я спускалась к центру земли, где меня всегда поджидала "воображаемая подруга". Я уже не помню ее лица, не помню, какого цвета у нее были волосы. Но помню, что она была веселая, много смеялась. Негромким смехом. Она

Фрида Кало. "Две Фриды". 1939 г.

была ловкая, танцевала так, словно ничего не весила. А я танцевала с ней и рассказывала ей все мои секреты..."

Фрида так и не расстанется со своим двойником. На картине 1939 года, названной "Две Фриды", изображены две девушки, словно сиамские близнецы они сидят, взявшись за руки, видны их сердца, соединенные общей артерией. Одиночество и боль превратили детскую мечту в навязчивый призрак, наделили почти мифической силой другое "я", зеркальное отражение, в которое она всматривается снова и снова.

Судьба Фриды удивительна тем, что все в этой судьбе абсолютно непредсказуемо. В отличие от Диего Риверы она вовсе не собиралась становиться художницей. Конечно, отец воспитал в ней любовь к искусству, и еще в коллеже она испытывает жгучий интерес к молодым, жаждущим признания художникам новой Мексики. В Подготовительной школе она примыкает к шумливой, словоохотливой компании студентов, которые в знак принадлежности к группе носят фуражку и называют себя "Качучас". Группа, сделавшая своим кумиром революционера Хосе Васконселоса, занимается преимущественно литературой: среди ее участников Мигель Лира, которого Фрида за пристрастие к китайской поэзии прозвала Чунг Ли, музыкант Анхело Салас, писатель Октавио Бустаманте. А еще — Алехандро Гомес Ариас, студент юридического факультета и журналист, лидер и вдохновитель "Качучас"; Фрида в него влюбляется. Они встречаются у дверей юридического факультета, вместе бывают на вечеринках, на балах, она пишет ему письма, полные многозначительных намеков, в шутливо-страстном тоне, называет его своим novio, женихом, а себя — его женой или даже его *escuincle* — бездомной собачкой. Она играет в любовь и, очевидно, незаметно для себя втягивается в эту игру. Нравы в мексиканском обществе двадцатых годов довольно-таки строгие — Долорес Ольмедо пишет в статье, посвященной выставке Фриды Кало в Париже, что в 1922 году "лишь немногие женщины могли поступить в университет" и что "Фрида была в числе тридцати пяти женщин, которым впервые позволили учиться наравне с двумя тысячами студентов-мужчин". Пылкий, необузданный темперамент девушки вырывается за рамки этой условной школьной любви. Фрида мечтает куда-нибудь уехать, стать свободной. 1 января 1925 года она пишет Алехандро письмо, в котором предлагает вместе отправиться в Соединенные Штаты: "Тебе не кажется, что мы должны что-нибудь сделать с нашей жизнью? Если мы всю жизнь проведем в Мексике, то так и останемся ничтожествами, и вообще, по-моему, нет ничего прекраснее путешествий, я прихожу в ярость от мысли, что мне не хватает воли сделать то, о чем я тебе говорю. Ты мне ответишь, что одной воли тут мало, нужны еще и деньги, но можно год поработать и скопить нужную сумму, и тогда проблем не будет. Впрочем, откровенно говоря,

я мало что в этом смыслю, ты должен мне рассказать, в чем там преимущества и в чем сложности и правда ли, что гринго такие противные. Видишь ли, все то, что я написала от звездочки и до сих пор, — не более чем воздушные замки, и лучше было бы развеять мои иллюзии прямо сейчас..."

Но Фрида не похожа на свою сестру Матиту, она не настолько решительна и не настолько самостоятельна, чтобы бросить родителей и ринуться навстречу приключениям, а Алехандро Гомес Ариас отнюдь не искатель приключений. Его отношение к порывистой и сентиментальной школьнице — сдержанно-покровительственное. Он играет при ней роль старшего брата, которого у Фриды никогда не было: участвует в ее затеях, но может и проявить строгость, если сочтет нужным. Фрида для него — маленькая девочка, *mi niña de la Preparatoria*[1]; а иногда и *lagrimilla* — плакса. В ней странным образом соединяются чувственность и идеализм, эротические фантазии и мистические порывы. В то время она еще далека от революционных убеждений. 16 января 1924 года она взволнованно пишет Алехандро: "Больше всего я молилась за мою сестру Мати. Священник ее знает и обещает много молиться за нее. А еще я просила Господа и Пресвятую Деву, чтобы у тебя все было хорошо и чтобы ты всегда меня любил, и за твою маму и сестренку я тоже молилась". Религиозные чувства, в которых мать воспитала Фриду, у нее еще очень сильны. Склонность к мистической экзальтации сохранится у Фриды на всю жизнь. Только место святых займут революционеры — Карл Маркс, Ленин, Сапата, Мао и Сталин.

Вскоре ужасное происшествие изменит всю жизнь Фриды, навсегда замкнет ее в тесном мире одиночества и неизбывной боли, где единственным исходом станет искусство.

17 сентября 1925 года (ей тогда еще не исполнилось восемнадцати) Фрида вместе с Алехандро садится в автобус — эти автобусы пустили совсем недавно, и горожанам они нравятся, потому что ходят гораздо быстрее трамваев. На перекрестке у рынка Сан-Хуан в автобус врезается трамвай.

Позднее Фрида расскажет:

Это случилось сразу после того, как мы сели в автобус. Вначале мы ехали в другом, но я заметила, что потеряла зонтик, и мы вышли, чтобы его найти; вот так я и оказалась в автобусе, который разорвал меня в клочья. Столкновение произошло на углу, перед рынком Сан-Хуан. Трамвай ехал медленно, но водитель нашего автобуса был молод и нетерпелив. Трамвай повернул – и наш автобус оказался зажатым между ним и стеной.

Я тогда была неглупа для своих лет, но, хотя и пользовалась определенной свободой, не имела никакого житейского опыта. Наверно, поэтому я не сразу поняла, что со мной произошло, какие травмы я получила. Первое, о чем я подумала, это хорошенькая пестрая безделушка, которую в тот день купила и везла с собой. Я попыталась ее найти, думая, что авария несерьезная.

Неправда, будто люди в первую минуту осознают, что́ с ними произошло, неправда, будто они плачут. Я не плакала. От толчка нас всех бросило вперед, и обломок одной из ступенек автобуса пронзил меня, как шпага пронзает быка.

1. Моя девочка из Подготовительной школы (*исп.*).

Какой-то прохожий, видя, что я истекаю кровью, взял меня на руки и положил на бильярдный стол, а там уж обо мне позаботился Красный Крест.

Вот так я потеряла невинность. У меня была повреждена почка, я не могла мочиться, но хуже всего было с позвоночником. Казалось, никто особенно не беспокоится. Рентгена мне не делали. Я кое-как села и попросила известить моих родных. Матильда узнала о том, что случилось, из газет, она первая пришла ко мне и потом три месяца сутками не отходила от меня. Моя мать месяц была в шоке, она так и не навестила меня. Когда обо мне сказали сестре Адриане, она упала в обморок. А отец от расстройства заболел, и я увидела его только три недели спустя.

Последствия аварии чудовищны, большинство врачей, осматривающих Фриду, удивляются, как она осталась жива: тройной перелом позвоночника в поясничной области, перелом шейки бедра и нескольких ребер, левая нога сломана в одиннадцати местах, правая ступня раздроблена, вывих левого плеча, тройной перелом таза. Обломок стальной ступеньки автобуса врезался в левый бок и вышел через влагалище.

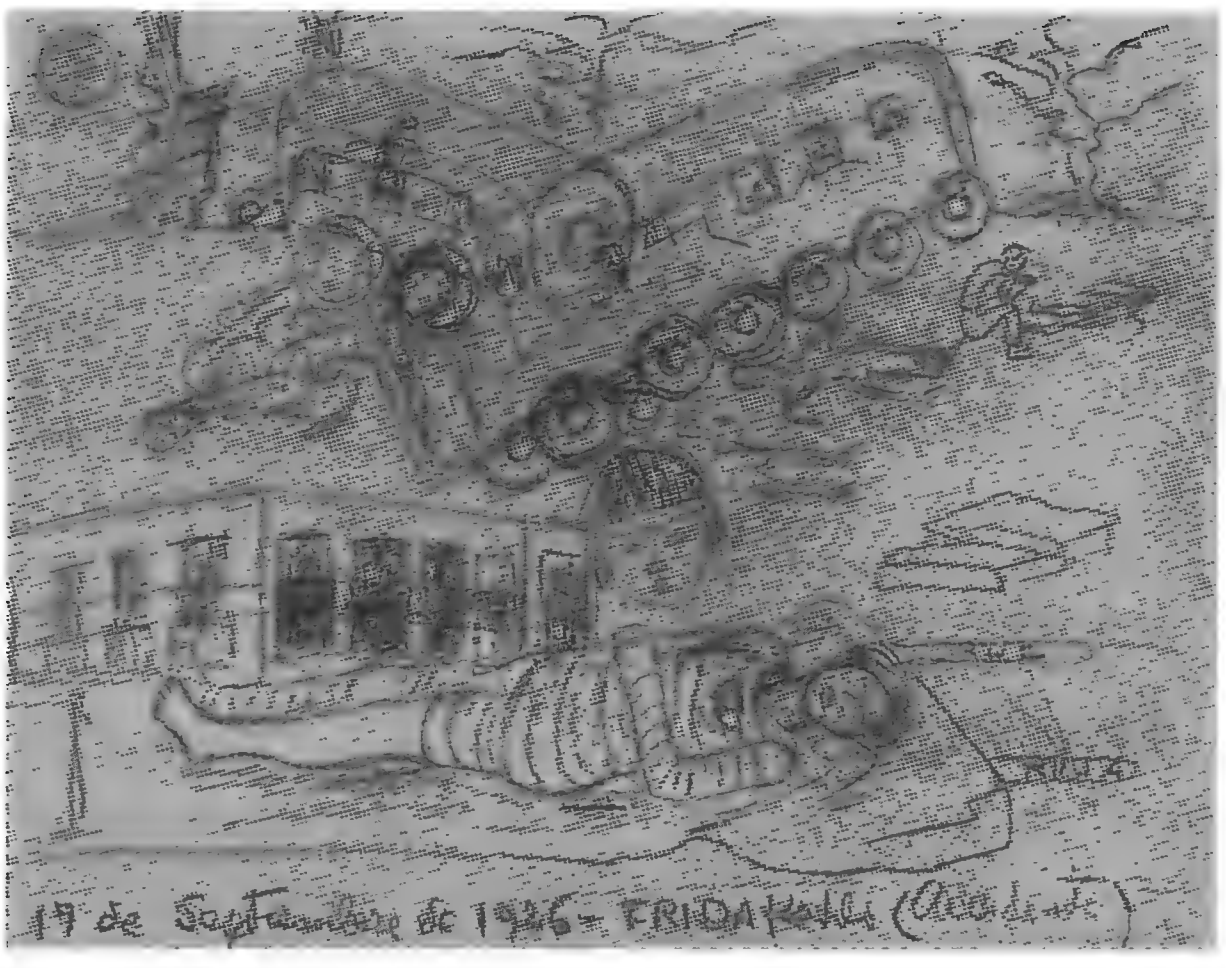
Но сопротивляемость и жизненная сила Фриды беспримерны. Она выжила в аварии, сумела пережить и отчаяние, которое наступило потом. Страдания, выпавшие на ее долю, почти невозможно выдержать.

"Ты не представляешь, как мне больно, — пишет она Алехандро месяц спустя, — каждый раз, когда меня поворачивают в кровати, я проливаю потоки слез, впрочем, как говорится, собачьему визгу и женским слезам верить нельзя".

Ирония и черный юмор помогают Фриде найти в себе сверхчеловеческие силы, чтобы преодолеть отчаяние и боль. Она пишет, читает, без конца перебрасывается шутками с Матильдой. Она постигает смысл мексиканского слова *aguantar* — терпеть. 5 декабря 1925 года: "Одно хорошо: я начинаю привыкать к страданию".

Из больницы Красного Креста Фриду привозят в родительский дом в Койоакане. Она прикована к постели. И принимает решение: она займется живописью. Матери Фрида говорит: "Я осталась жива, и вдобавок мне есть ради чего жить. Ради живописи". Мать устраивает над ее

Фрида Кало. "Несчастный случай". 1926 г.



кроватью нечто вроде балдахина и прикрепляет там зеркало, чтобы девушка могла видеть и рисовать себя. Эта кровать и это зеркало пройдут через все ее творчество: снова, как в детстве, она нашла путь к другой Фриде, которая весела и грациозна, вечно танцует и которой можно доверить все свои секреты.

В жизни девушки, прежде такой озорной и такой своенравной, мечтавшей "отправиться в плавание или в далекое путешествие", отныне есть место только живописи, мрачным шуткам и одиночеству. Одиночеству тем более глубокому, что Алехандро, ее жених, уехал учиться в Германию, откуда письма идут месяцами. Отъезд Алехандро — отнюдь не случайность: родители не одобряют его дружбы с такой распущенной, дерзкой особой, которая к тому же навсегда останется калекой.

Теперь Фрида может в полной мере оценить всю серьезность случившегося: врачи сказали, что она никогда не сможет стать матерью. В 1926 году она сочиняет извещение, полное насмешливой горечи:

ЛЕОНАРДО
родился в больнице Красного Креста
в году 1925 от рождества Христова, крещен
в следующем году в городе Койоакане
его матерью была Фрида Кало
а крестными – Исабель Кампос и Алехандро Гомес.

Теперь ей придется одной сражаться с кошмаром, который стал ее судьбой. Временами она поддается отчаянию. 30 марта 1927 года она пишет Алисии Гомес Ариас (сестре Алехандро):

Пожалуйста, не обижайтесь, что я не приглашаю вас: я не уверена, что Алехандро одобрил бы это, и потом, вы представить себе не можете, как ужасен этот дом и как мне было бы стыдно, если бы вы пришли сюда, хотя, уверяю вас, мне очень хотелось бы вас видеть..." 6 апреля: "Если так будет продолжаться, то лучше бы меня убрали с этой планеты..." 25 апреля, в письме Алехандро: "Вчера мне было так плохо, так грустно, ты не можешь себе представить, до какого отчаяния может довести человека такая болезнь, я чувствую омерзительную дурноту и не знаю, чем это объяснить, а иногда – жуткую боль, которая ни от чего не проходит. <...> Да, это я, именно я и никто другой, это я мучаюсь, впадаю в отчаяние и все такое. Не могу много писать, потому что очень трудно наклоняться, не могу ходить, потому что ужасно болит нога, от чтения быстро устаю – впрочем, и читать особенно нечего, – остается только плакать, да и на это иногда нет сил... Ты не представляешь, как угнетает меня это сидение в четырех стенах. Вот и все! Больше о моем отчаянии сказать нечего...

После роковой аварии Фрида перенесла самые ужасные физические страдания, какие могут выпасть человеку. Но главное испытание у нее впереди. Ей предстоит вновь научиться владеть телом, вновь обрести свободу, и в это она вкладывает всю свою необычайную жизненную силу.

Началом этой битвы становится возвращение в родительский дом в Койоакане. Она заставляет себя выходить на улицу, посещать друзей по Подготовительной школе. Через три месяца после выписки из больницы она садится в автобус и едет в центр Мехико.

Теперь живопись — это главное для нее, смысл ее жизни. Жанр автопортрета она начала осваивать еще в 1923 году, и первая ее настоящая картина — собственный портрет в стиле Боттичелли, который она дарит Алехандро, надеясь удержать его. На этом романтическом порт-

рете, несколько застывшем, как у прерафаэлитов или у мексиканского художника Сатурнино Эррана, она предстает во всей своей хрупкости: темный лиловатый фон подчеркивает страдальческую бледность лица. Единственное, в чем проявляется индивидуальность автора, — пытливый, искрящийся умом взгляд черных глаз из-под густых бровей и саркастический девиз внизу картины (Алехандро вновь собирается за океан):

Heute ist immer noch
(День еще не кончился)

Несколько месяцев тяжелейших страданий стоили долгих лет житейского опыта. Фрида в свои девятнадцать — зрелая, уверенная в себе женщина. Она эксцентрична, напориста, у нее выработались убеждения. Она обожает отца, такого кроткого, такого артистичного, и сестру Матильду, которой хватило смелости убежать из дому. Она ненавидит буржуазные условности, непомерную набожность матери и сестру Кристину, к которой испытывает болезненную ревность.

Разлука с Алехандро тоже обходится ей дорого, усугубляет одиночество и отчаяние. Но она не из тех девушек, которыми можно пренебрегать. Она уже поняла, что ей не будет исцеления от одиночества. 17 сентября 1927 года она пишет Алехандро: "Когда ты вернешься, я не смогу дать тебе ничего такого, чего бы тебе хотелось. Раньше я была ребячливой и кокетливой, теперь буду ребячливой и ни на что не годной, а это гораздо хуже... Вся моя жизнь в тебе, но насладиться этой жизнью я не смогу никогда".

В центре группы – Фрида Кало в мужском костюме. 7 февраля 1926 г. Фотография Гильермо Кало

Любовь кажется недостижимой, но Фрида не может смириться с поражением, с уделом калеки. Она изменилась, похудела, глаза под черными дугами бровей горят еще ярче, губы плотно и сурово сжаты: такой предстает она на фотографии, сделанной отцом в феврале 1926 года. Она стоит рядом со своими сестерами и двоюродным братом, одетая мальчиком, опираясь на трость, которая явно не просто служит дополнением к костюму.

Она решила жить дальше. Наперекор рецидивам болезни, затворничеству, корсетам и костылям она борется с неотступным, давящим одиночеством. Ей двадцать лет, в ее искалеченном теле бурлит молодая, нетерпеливая жажда жизни. Из газет она узнает о необычайных событиях во внешнем мире, о борьбе за власть между Обрегоном и Кальесом, о североамериканской угрозе, потом об убийстве Обрегона, гибели Франсиско Вильи, о выступлениях студентов. С особым вниманием она читает заметки, посвященные русской революции и народным волнениям в Шанхае.

Студентов из группы "Качучас" мало занимала политика, и Фрида до своего несчастья была равнодушна к революционным идеям. Когда Але-

хандро уехал в Германию, она подшучивала над ним: "Поменьше флиртуй с девушками там, на курорте... особенно во Франции и в Италии и, разумеется, в России, где много *юных коммунисток*..." (2 августа 1927 года).

Помимо живописи и сочинения писем друзьям, выздоравливающая Фрида увлекается чтением. Она читает романы Хуана Габриэля Боркмана, стихи Элиаса Нандино или статьи Александра Керенского о революции в России. Бывший глава Временного правительства, отстраненный Лениным от власти, только что прибыл в Соединенные Штаты, и его свидетельство о реальной русской революции весьма расходится с коммунистическими идеалами. Тем не менее в январе 1928 года, под влиянием Хермана дель Кампо, бывшего студента Подготовительной школы, Фрида присоединяется к небольшой группе интеллектуалов, симпатизирующих коммунистам. Среди них – кубинский эмигрант Хулио Антонио Мелья и мексиканский художник Хавьер Герреро – официальный любовник итальянки Тины Модотти. Тина полна революционной энергии, молода и обладает романтической красотой, которая зачаровывает Фриду. Она была вынуждена переезжать из страны в страну, пока не нашла приют в Мехико. После революции в Мексике обосновались политические эмигранты из разных стран, она стала "родным домом для всех латиноамериканцев", как замечает историк Даниэль Косио Вильегас.

Тину Модотти и Хулио Антонио Мелью революция притягивает, словно магнит. После убийства Обрегона в ресторане "Ла Бомбилья" в Сан-Анхеле (недалеко от дома Кало), после захвата власти генералом Кальесом и убийства Вильи начинаются беспорядки, умы возбуждены. Понятно, что Фриду привлекают столь яркие личности, особенно Тина Модотти – молодая, красивая, талантливая и всецело посвятившая себя революции. Не говоря уж о том, что к ней часто заходит Диего Ривера.

Дерзкая девчонка превратилась в молодую женщину с горящим, полным решимости взглядом, с печатью пережитого страдания на лице. Своеобразие почти азиатского лица, подчеркнутое иссиня-черными, разделенными на пробор волосами и строгой одеждой, заставляет сердце Диего биться чаще. И все-таки она входит в его жизнь прежде всего через живопись.

Диего поместил ее в самом центре фрески на четвертом этаже Министерства просвещения, сделанной по заказу Васконселоса: одетая в красное, бок о бок с Тиной Модотти и Хулио Мельей, она раздает рабочим ружья и штыки. Но между Фридой и Диего уже начались стычки, которые будут продолжаться всю их совместную жизнь. Диего поддразнивает Фриду, утверждает, что у нее собачья морда; а Фрида, не растерявшись, отвечает: "А у тебя морда как у жабы".

Это начало их любви.

Любовь во времена революции

В конце двадцатых годов Мехико еще не был чудовищным мегаполисом, где свирепствует нищета, где можно задохнуться от дыма заводских труб и выхлопов автомобилей. Это тропическая столица с чистейшим в мире воздухом, "край безоблачной ясности", как пишет Карлос

Фуэнтес, где в перспективе центральных улиц виднеются заснеженные вершины вулканов, где во внутренних двориках старинных испанских дворцов плещут фонтаны, шелестят крыльями колибри, раздается музыка. А в парке Аламеда по вечерам гуляют влюбленные пары и стайки девушек в длинных платьях, с лентами в волосах.

Долгие годы правления Порфирио Диаса оставили по себе неизгладимый след: роскошные виллы, окруженные огромными садами, тенистые аллеи акаций, фонтаны, орфеоны на площадях, играющие кадрили, вальсы, марши. Во время революции этот колониальный город заполонили толпы крестьян со всех концов страны, в основном индейцев. Они приходили на главную площадь, на рынки — покупать и продавать или просто смотреть город: они еще не вполне уверились, что он принадлежит им.

В это неспокойное время все надо придумывать заново, и все появляется как по волшебству: художники-муралисты — "летописцы революции", как их называет Мигель Анхель Астуриас, — пишут на стенах общественных зданий трагическую и полную чудес историю коренных народов американского континента; искусство помогает делу народного образования — в борьбе с неграмотностью в сельской местности активно используются кукольные театры, гравюры в стиле Посады, труппы уличных комедиантов, одна за другой открываются сельские школы. Радость от наступления новой эры захватывает всю страну. В самых отдаленных деревнях (в долине Толука, на равнинах Юкатана или в пустыне Сонора) учителя-индейцы ставят изучение языков науатль, майя и яки на научную основу, издают газеты, словари, сборники легенд. Наивная живопись — не та, что в часовнях или у торговцев картинами, а та, что родилась в полях и на улицах — позднее ее можно будет увидеть на Гаити или в Бразилии, — вспыхивает, как огни праздничного фейерверка, она вторгается в официальную живопись, привнося новые формы, новые ракурсы, свой взгляд на мир, свою первозданную чистоту. Фовизм и кубизм, два радикальных новшества, недавно привлекавшие великих художников современности, в Мексике вытеснены этим невиданным обновлением, которое отрывает искусство от созерцания античных образцов и погружает его в изломанную реальность сегодняшнего дня, где формы выражения, символика, равновесие и даже законы перспективы уже не повинуются нормам прошлого. <...>

Диего возвращается в Мексику с уверенностью: страшная война, стоившая Европе стольких жизней и отнявшая жизнь у его сына, была не просто очередным сведением счетов между националистами разных стран. Она знаменовала собой крах капиталистической буржуазии и открывала новый этап в истории человечества. Впервые революционный пожар разгорелся в Мексике. А затем революция 1917 года в России принесла миру новую веру, надежду на победу труда над капиталом. Диего был целиком согласен с первым "Манифестом американской коммунистической партии", выпущенным в сентябре 1919 года: "Мир стоит на пороге новой эры. Европа охвачена восстанием. Народные массы Азии начинают медленно пробуждаться. Капитализм обречен. Трудящиеся всего мира охвачены воодушевлением. Из ночи войны рождается новый день".

И в это необыкновенное время, когда все формируется, все в стадии становления, Диего Ривера вновь ступает на землю Мексики. Увиден-

ное и пережитое укрепило его убеждения, наделило зрелым опытом. В свои тридцать пять он уже приобрел масштаб символа, стал человеком, который своей жизнью и деятельностью указывает путь другим. Вокруг него собирается группа единомышленников. Они тоже ищут новые средства выражения, их тоже привлекает коммунистическое движение. Этих художников зовут Давид Альфаро Сикейрос, Хосе Клементе Ороско, Хавьер Герреро.

У объединения живописцев и скульпторов появляется свой рупор, газета "Мачете", которую выпускают от случая к случаю и раздают на улицах. На этой "огромной, ослепительно алой, широкой, как простыня" (Бертрам Вольфе) газете изображен длинный (50 ×15 см), кроваво-красный нож для рубки сахарного тростника, символ батрака, восставшего против латифундистов.

На первой странице в центре — стихи Грасиэлы Амадор:

El machete sirve para cortar la caña,
abrir senderos en los bosques espesos,
descabezar serpientes, destruir toda la maleza,
y romper la soberbia de los ricos sin compasión[1].

Грасиэла, жена Сикейроса, основала эту газету в марте 1924 года. С ней сотрудничали художники социалистических взглядов, которые помогали газете деньгами и своими рисунками, а также писатели-революционеры, в частности Хулио Антонио Мелья. Четыре года спустя газета была запрещена генералом Ортисом Рубио, сменившим Обрегона на посту президента.

Летом 1927 года Диего, ставший одним из руководителей недавно созданной коммунистической партии Мексики, по приглашению Советского правительства едет в Москву. Приглашение было как нельзя кстати: устав от бурных сцен, которые устраивала ревнивая Лупе Марин, Диего решил воспользоваться этой поездкой для окончательного разрыва. Лупе с двумя дочерьми возвращается на родину, в Халиско, а Диего проводит в Советском Союзе несколько месяцев, восхищаясь эффективностью революционной власти, организованностью народных масс, военными парадами. В Москве ему устраивают восторженный прием как послу первой в мире революционной страны. Он пишет портрет Иосифа Сталина, генерального секретаря партии. Диего находит, что логика рассуждений этого человека безукоризненна, что у него железная воля, и сравнивает его с Бенито Хуаресом. Художника привлекает также выразительная внешность Сталина, его лицо — "смуглое, опаленное солнцем, как у мексиканского крестьянина". До приезда в Советский Союз Диего побывал в Берлине и видел сборище нацистов. Теперь он может противопоставить коммунистического лидера нацистскому фюреру, этому "нелепому человечку", который носит английский офицерский плащ, чтобы казаться выше ростом, и оказывает гипнотизирующее воздействие на соотечественников.

В то время еще свежа была память о Ленине, и Сталин активно поддерживал Коминтерн. Но и впоследствии, когда Троцкий обвинит Ста-

1. Мачете нужен для того, чтобы срезать тростник,
прорубать дорогу в зарослях дремучих,
обезглавливать змей, истреблять сорную траву
и без жалости сбивать спесь с богачей *(исп.)*. *(Прим. перев.)*

лина в злоупотреблении властью и предательстве коммунистических идеалов, Диего останется верен привычному образу Сталина, который, как Хуарес, сумел стать для народа живым воплощением революции.

Тем не менее конец его пребывания в Москве был омрачен разочарованием. Мексиканскому художнику, приехавшему в Россию ради общения с ее революционным народом, по сути отказали в работе. Расписывать стены доверили советским художникам, приверженцам самого затхлого академизма. Разрыв между революцией и искусством очевиден, и Диего становится ясно: его собственная, творческая революция уже опередила политические события и не позволит ему подчиниться нивелирующим требованиям власти.

Вот каков человек, в которого влюбляется Фрида, едва оправившись от своей беды. Всех, кто сталкивается с ним, поражает его работоспособность, его неукротимый темперамент. Вместе с Ороско и Сикейросом он был избран в исполнительный комитет коммунистической партии. Это задира, смутьян, враль, неистовый, мстительный и совершенно неотразимый при своем редком безобразии — у него лицо индейского воина и телосложение японского борца. Трагизм пережитого, испытание Европой, огромная масса впечатлений, которые он накопил в музеях Испании, Франции, Англии, Италии, — все это делает его символом новой Мексики. А склонность к мрачному юмору и насмешкам над самодовольными интеллектуалами усиливает его превосходство. Это поистине человек действия.

В 1926–1928 годах Подготовительная школа становится полем для эксперимента, проводимого коммунистической молодежью. В феврале 1926 года Аркадио Гевара организует среди учащихся сбор средств, чтобы помочь одному молодому кубинскому революционеру приехать из Гондураса в Мехико. Этот кубинец — Хулио Антонио Мелья, ярый противник диктатора Мачадо, вдохновенный оратор, романтик, наделенный редкой красотой. По приезде он сразу же включается в мексиканское революционное движение, сотрудничает с "Мачете", позже становится генеральным секретарем коммунистической партии. Тина Модотти, коммунистка, подруга фотографа Эдварда Вестона, затем — художника Хавьера Герреро, перебравшаяся в Мексику после высылки из США, встречается с Мельей и становится его возлюбленной. 10 января 1929 года агент Мачадо убивает Хулио на улице.

Трагическая гибель молодого кубинца, горе Тины, на глазах которой это случилось, последние слова Хулио: "Я умираю за революцию" — все это укрепило Фриду в намерении посвятить себя делу коммунизма. Для молодежи 1929 года Хулио Антонио Мелья, как впоследствии Че Гевара для молодежи 1968-го, — идеал революционера, отдавшего жизнь ради торжества справедливости. Студенты Подготовительной школы восхищаются парой Модотти — Мелья, и Фрида, ищущая путеводную звезду, целиком подпадает под влияние Тины. Молодая итальянская революционерка — женщина, свободная телом и душой, воплощение красоты и энергии, искренняя по отношению к другим и к себе самой. Алехандро, бывший жених Фриды, вспоминает, что "под влиянием Тины Фрида стала по-другому одеваться, носила черную юбку и блузку, а также брошь в виде серпа и молота, подарок Тины..."

Но в то время Фрида еще не была такой убежденной коммунисткой, какой стала в пятидесятые годы. Видя любовное томление в глазах Тины, суровую и чувственную красоту ее лица и тела, бесстрашно выставленного напоказ на фотографиях Вестона, страстное желание молодой революционерки поставить свое искусство на службу народу, Фрида ищет для себя новый облик, который поможет ей уйти от страдания и одиночества. Фотографии Тины — яркие свидетельства ее кипучей, свободной жизни: женские фигуры, руки, лица, изнуренные тяжким трудом и нищетой, и поразительный портрет мексиканки с флагом революции, символ будущего.

И главное: в компании художников и студентов, которые бывают у Тины, всегда можно встретить Диего. Этот соблазнитель, этот сердцеед не мог остаться равнодушным к красоте молодой итальянки и ее полной приключений жизни. Фрида говорит с ним, смотрит на него сверкающими темными глазами и заставляет смотреть на себя. Она одинока, она в отчаянии, она совсем молода и так волнующе красива, что забыть ее невозможно. Здесь бьется сердце столицы, здесь рождается новый мир. Ведь революция похожа на рождение любви. Тут все может случиться.

И случается. Фрида притягивает к себе Диего — любовью, которую он читает в ее глазах, восхищением, которое она испытывает перед ним. Она не похожа ни на одну из его женщин. В ней нет ни ангельской кротости Ангелины, ни честолюбия неуравновешенной Маревны, ни ненасытной чувственности Лупе, жажды обладания, которая так пугает его, потому что напоминает деспотичную любовь его матери. Ее юность и свежесть восприятия покоряют этого зрелого, много пережившего мужчину. В ее присутствии людоед превращается в Пигмалиона. Она волнует его своей невинностью, забавляет детскими фантазиями, поражает неосознанной мудростью, которую обрела в страдании. Лупе Марин, инстинктивно возненавидевшая "эту девчонку" с первого взгляда, шокирована фамильярностью, какую Фрида проявляет в общении с гением: насмешливость подростка осталась у нее со времен "Качучас".

Когда Диего впервые, словно влюбленный школьник, приходит в дом Кало, Фрида встречает его, сидя на дереве и насвистывая "Интернационал".

Но это озорство — всего лишь маска, под которой скрывается безмерная тоска, огромная потребность в общении, в признании. Она приглашает Диего не как влюбленная женщина, а как человек, желающий обрести профессию, чего-то добиться в жизни, как требовательный к себе художник. "Комплименты мне не нужны, — говорит она Диего. — Мне нужны советы знающего человека. В искусстве я не любитель и не знаток. Я просто девушка, которой нужно работать, чтобы жить". Да, ей нужно работать: она знает, что живопись — это зеркало, в котором она находит свое "я", — для нее единственный шанс выжить. В то время как для Диего живопись, бесспорно, является средством завоевать мир, способом обольщать, трогать сердца, подчинять своей воле.

Несмотря на показную браваду, Фрида очень волнуется. То, над чем она работала в 1927—1929 годах, — рисунки, портреты Алисии Галант, сестер Кристины и Адрианы, — строго говоря, нельзя назвать картинами, это вопрос, обращенный к людям, вопрос о самом главном, о том, жить ей или нет.

И Диего сразу все понимает. Эта хрупкая девушка с чудаковатыми манерами, играющая в запоздалую детскую наивность, — настоящий художник: в ней, как и в нем самом, живет таинственная сила, которая заставляет браться за кисть. Он столкнулся с чем-то небывалым и не знает, идет ли тут речь о жизненном выборе. Разглядывает картины, и все, что он видит, "ее комната, ее лучезарный облик наполняют его упоительной радостью".

Он знал немало женщин-художниц. В частности, Марию Гутьеррес Бланшар: они встретились в Испании, и благодаря ей он познакомился с Ангелиной Беловой. И Маревну. Но впервые на его пути встречается женщина, для которой, как и для него, живопись — насущная потребность. Она так молода. Как художник она явно испытывает его влияние: те же ослепительно яркие краски, взятые в том же ракурсе фигуры, чуть перекошенные, словно на снимке бродячего фотографа, та же мощная плоть. И все же есть что-то свое, неповторимое. Диего испытывает к ней необъяснимое чувство, какого еще не вызывала у него ни одна женщина: изумление, смешанное с желанием, восхищение и уважение, которые не угаснут никогда.

Этот людоед, выдумщик, гигант современной живописи, который успел прожить две жизни, который рассказывает об отступлении Наполеона из России так, словно он был там, который видел войну и революцию, встречался с Пикассо, Роденом, Модильяни, влюбился в юную девушку, не видевшую ничего, кроме родного Койоакана и Подготовительной школы, писавшую только портреты своих друзей да еще собственное отражение в зеркале над кроватью.

Она берет его за руку, показывает ему родительский дом, болтает и смеется, как будто они уже давно знакомы.

Диего превосходно играет роль официального жениха — еще со времен коллежа, когда Фрида надеялась сделать своим женихом Алехандро Гомеса Ариаса, ей хотелось такого церемонного ухаживания. Диего наносит визиты семье Кало, беседует с отцом Фриды, который шутливо предостерегает его: "В ней скрыт демон!"

Диего так влюблен, что готов разыгрывать комедию: родители невесты заставляют себя уговаривать, хотя он — выгодная партия, а у нее никакого приданого, кроме долгов. "Мои родители, — напишет впоследствии Фрида, — не соглашались на наш брак потому, что Диего был коммунистом, а еще потому, что он, как они утверждали, был похож на толстяка с картины Брейгеля. Они говорили, что это будет брак слона и голубки". Матильду Кало смущает зрелый возраст художника, его распущенность, его многочисленные разводы, но желание Фриды — закон, тем более что она уже совершеннолетняя, и все еще помнят, как опустел дом после бегства Матильды-младшей. Гильермо Кало в конце концов дает согласие с тем мрачным юмором, который так любила в нем его дочь. "Учтите, — говорит он Диего, — моя дочь — больной человек и останется такой на всю жизнь. Она умна, но красивой ее назвать нельзя. Подумайте хорошенько, и, если у вас не пройдет охота жениться, я дам свое согласие".

Они поженились в Койоакане 21 августа 1929 года. Фрида нарядилась индеанкой, позаимствовав у служанки родителей юбку в горошек с воланами, блузку и длинную шаль. А Диего, по выражению репортера из газеты "Пренса", оделся "по-американски" — серый пиджак, серые брюки, белая рубашка, в руке громадная техасская шляпа. Бракосочета-

ние совершает в ратуше койоаканский мэр, торговец пульке. Свидетелем со стороны Диего выступает его парикмахер по имени Панчито, со стороны Фриды — друг семьи доктор Коронадо, а также судья Мондрагон, давний приятель Диего. В своих воспоминаниях Диего рассказывает, как в разгар церемонии дон Гильермо Кало вдруг встал и сказал: "Господа, разве все это не напоминает комедию?"

После этого начинается небольшое торжество в кругу друзей — у Роберто Монтенегро, куда врывается Лупе Марин и устраивает сцену ревности. Как рассказывает Фрида, под конец Диего был настолько пьян, что стал палить из револьвера куда попало и ранил одного из гостей. На ночь она укрылась в родительском доме и только через несколько дней вернулась к Диего, на пасео де ла Реформа.

Это была не та свадьба, о которой мечтала для своей дочери Матильда Кало. Тем не менее этот дурашливый, вызывающий маскарад стал своего рода таинством: им началась история любви, любви слона и голубки, эгоистичного, неукротимого гения и победной юности, история влюбленной пары, которой предстояло перевернуть представление о живописи в Мексике, сыграть важнейшую роль в становлении современного искусства.

Жизнь вдвоем, или каково быть женой гения

Период, предшествующий свадьбе Диего с Фридой, был для него самым продуктивным. В 1925–1927 годах художник работает без перерыва, покрывает стены общественных зданий самыми прекрасными фресками муралистского периода. Его творческие возможности кажутся беспредельными, энергия — неиссякаемой. По заказу Васконселоса, который не разделяет экстремистских взглядов Диего, но признает его гениальность, художник расписывает Министерство просвещения: в каждом дворике — своя тема, у каждого уровня — более высокая ступень в иерархии культур, а высшая ступень — искусства и традиции фольклора. Он работает без выходных, иногда по восемнадцать часов в день. С недолгим перерывом на поездку в Советский Союз Диего расписал Министерство за четыре года, создав сто двадцать четыре фрески общей площадью более чем пять тысяч квадратных футов (около пятисот квадратных метров).

За это же время он начинает и заканчивает работу над тридцатью девятью фресками в Национальной сельскохозяйственной школе земледелия в Чапинго (близ Тескоко) и участвует в реставрации дворца Эрнана Кортеса в Куэрнаваке. По окончании реставрационных работ он ненадолго отправляется в Европу. В этой колоссальной работе впервые воплотились основные идеи и формы его искусства. Теперь Диего Ривера полностью обрел свое творческое "я", он освободился он влияния европейских мастеров, которое еще чувствуется во фресках Подготовительной школы. Он создает полные мощи и жизни, легкие для восприятия картины сегодняшнего дня и сцены из истории мексиканского народа. Эти работы удивляют свободой выражения и одновременно мастерством, с каким Диего организует фреску, — словно он театральный режиссер, или архитектор, или народный сказитель. В Министерстве он изучил освещение и перспективы в каждом дворике, а также ту кине-

тическую силу, какая исходит от живописи, взаимодействующей с явлениями окружающей жизни, а не замкнутой в музейных стенах.

Главная тема, естественно, революция. Двадцатые годы были временем решающих политических событий в Мексике. А итогом этих лет стало горькое разочарование народа после того, как плодами революции воспользовались честолюбивые вожди и сохранившая влияние буржуазия. На фресках в Чапинго запечатлена история штата Морелос, красную землю которого оросили своей кровью "аграрники" Эмилиано Сапаты. Диего стремился показать тяжкий труд крестьян, их мощь в революции, — об этом свидетельствуют фрески "Раздача земель" в Школе Чапинго или "Мельница" в дворике Труда Министерства просвещения. На одной из росписей в Министерстве художник изобразил самого себя в рабочей блузе, в роли архитектора. Несмотря на разочарования, испытанные в Советском Союзе, Диего полностью убежден: искусство должно служить народу. Эта идея будет сопровождать его во время поездки по Соединенным Штатам. <...>

Настенная живопись не только помогает Диего воплотить революционный идеал, но еще и позволяет смело раскрыть перед всеми свою веру в жизнь, в чувственную красоту женского тела.

По-видимому, тут он ближе всего к Фриде Кало, и это бесстыдное, страстное, порой вырастающее до мифа изображение женского тела — уже своего рода свадебный марш, финалом которого станет пародийная церемония в Койоакане.

Обнаженное тело Лупе Марин, выставленное напоказ на стенах Школы в Чапинго, кажется вызывающим и в то же время достигает какого-то космического обобщения, словно ню на больших полотнах Модильяни в витринах торговцев картинами на Монпарнасе. У Фриды, видевшей, как создавались эти фрески, они вызывают восхищение и ужас: на них изображена жизнь, которой у нее не было, цветущее тело с тяжелыми бедрами символизирует материнство, в котором ей отказано.

С другой стороны, в творчестве Диего еще не бывало произведений, до такой степени проникнутых религиозным чувством. Конечно, на фресках в Чапинго изображена не католическая религия, выступавшая тогда союзницей генералов и денежных мешков, всегда готовая бросить на колючие агавы обнаженное и такое нежное тело индеанки — той, что выращивает плоды и рожает тружеников, чья кожа золотиста, словно янтарь. Нет, это совсем иная — языческая, первобытная религия, религия женщины-земли, щедрой и плодоносной, с большим животом и набухшими грудями, царственно возлежащей на тверди небес, высоко над миром и людьми. Этот древнейший, но вечно юный образ Диего запечатлел на дальней стене бывшей церкви, где прежде стоял алтарь, на котором совершалось символическое, превратившееся в пародию жертвоприношение.

Эти удивительные фрески — скандальные, вызвавшие шок у буржуазной публики, которая отвергла их, как прежде отвергала спокойное бесстыдство Мане или тревожную наготу обнаженных тел Модильяни, — волнуют Фриду, наполняют ее внутренний мир, помогают ей созреть. Она чувствует, что они близки ей: тот же поиск собственной индивидуальности как абсолюта, то же желание идти до конца, до полного раскрытия истины через живопись.

Творческий мир Фриды не выражает себя на стенах министерств или музеев. Он, как и прежде, развивается скрыто, но следует той же дорогой, ведущей к отказу от стыдливости. Революция Фриды не требу-

ет публичных демонстраций, эпатажа. В ней нет театральности, с которой возвещает о своих убеждениях Тина Модотти. И пусть на фреске Диего в Министерстве просвещения Фрида вместе с Тиной и Хулио Антонио Мельей раздает винтовки рабочим, на самом деле ей нужна другая революция, которая помогла бы ее телу вырваться из тисков страдания и подняться до беспредельной, безудержной, всеобъемлющей любви, стать достойной своего избранника, идеального мужчины. В жизни такая революция скорее всего неосуществима, но ее можно воплотить в искусстве: для Фриды, как и для Диего, именно искусство в конечном итоге станет единственной сферой, где вершится революция.

Первые месяцы замужества были для Фриды счастливыми и безоблачными, но завершились горьким разочарованием. В 1929 году ее мечта разгорается до яркого, негаснущего пламени, и происходит это в Куэрнаваке, где Диего реставрирует и расписывает дворец Эрнана Кортеса.

В тридцатые годы Куэрнавака ничуть не напоминает зловещую западню, описанную Малколмом Лаури. Это маленький, ухоженный, роскошный городок, где собираются все, кому надоели холод и туман Мехико: богатые американцы, художники, представители крупной мексиканской буржуазии. Все вокруг еще напоминает о былом блеске, о временах Порфирио Диаса, временах громадных асьенд и необъятных плантаций сахарного тростника. Эра крупных земельных владений сумела пережить атаку "индейцев" — так богатые помещики называли солдат армии Сапаты. Отшумела революция, палачи Каррансы повесили на площади Куатла изрешеченное пулями тело вождя "аграрников", и "индейцы" со скорбью в душе вернулись под родной кров. Но дух Сапаты жив, он здесь, на тростниковых полях и мельницах, перед домами богачей и на сельских праздниках, и когда налетает ветер, "индейцы" говорят, что видят, как летит пыль из-под копыт его коня.

Впервые в жизни Фрида соприкасается с подлинной Мексикой, сельской, индейской страной, где родилось первое восстание. Она в восторге от того, что может находиться здесь рядом с Диего, который расписывает стены дворца: на его фресках индейские жрецы-воины в ритуальных масках, в шкурах ягуаров, приносят в жертву испанских завоевателей, пеоны изнемогают от непосильного труда в полях или на тростниковых мельницах. Очарование жизни в Куэрнаваке, сады, полные цветов и птиц, брызжущие весельем рынки, чудеса, которые творит Диего, — все это опьяняет ее, она бесконечно счастлива. <...>

Вопреки позднейшим заверениям Диего ("Домом для меня была Партия"), именно в то время благодаря Фриде у него появился дом. Какое ему дело до критиков из Центрального комитета, которым не нравится, что художник поселился на вилле Морроу, американского посла, и берет у него деньги? Сейчас он чувствует себя свободным, он живет жизнью художника, как он ее понимает. Он тем более свободен, что в октябре 1929 года, ровно через два месяца после женитьбы, вышел из коммунистической партии. Об этом собрании, напоминавшем политический хэппенинг, рассказал Бальтасар Дромундо, друг Фриды по коллежу: Диего, как генеральный секретарь партии, торжественно объявляет об исключении товарища Диего Риверы, художника-лакея мелкобуржуазного мексиканского правительства. Закончив эту обвинительную речь, он с серьезным видом, какой напускал на себя во время хулиганских проделок на Монпарнасе, достает из кармана глиняный пистолет и разбивает его на столе молотком!

При всей показной иронии Диего тяжело переживает исключение из партии. После обиды, нанесенной ему в СССР, он особенно болезненно ощущает неблагодарность коммунистической партии Мексики, которой отдал столько сил и столько денег. Это крах юношеской иллюзии, мечты о сплоченной борьбе против сил капитализма и эксплуатации. А еще разрыв с партией впервые заставил его осознать, что художник, ищущий свою правду, неизбежно одинок.

Фрида также порывает с партией и теми из своих друзей, которые осуждают Диего, в частности с Тиной Модотти, женщиной, которую так высоко ценила за неколебимые революционные убеждения. Незадолго до исключения Диего Тина пишет Эдварду Вестону (18 сентября): "Мы все знаем, что правительство заигрывает с ним, потому и завалило его заказами: вот, смотрите, красные обзывают нас реакционерами, а мы позволяем Диего Ривере расписывать общественные здания серпами и молотами". За этим следует жестокий, не подлежащий обжалованию приговор: "На него смотрят как на предателя, да так оно и есть".

Другая мечта Фриды в первые месяцы совместной жизни с Диего — любовь. Не та любовь, что бывает у Диего со всеми женщинами, своего рода одержимость плотским соитием, за которую современники прозвали его Быком, а властное, неистовое, непреодолимое чувство. В этом чувстве — вся сила и вся слабость Фриды, она душой и телом принадлежит своему избраннику.

Если у муралиста Риверы этот период оказался необычайно плодотворным, то для Фриды он стал временем творческой немоты. Она уже не пленница родительского дома в Койоакане, без конца вопрошающая зеркало над кроватью. Она уже не инвалид. Она теперь жена Диего, повсюду сопровождает его, сливается с его тенью, его сиянием, светит его отраженным светом, она решает, что он будет есть, организует его жизнь, строит воздушный замок, который постепенно становится реальностью, соединяя вместе великана, выставляющего сокровенное напоказ, и хрупкую молодую женщину, в чьем взгляде горит затаенное страдание.

Фрида Кало. "Фрида и Диего Ривера". 1931 г.

За это время она пишет всего несколько картин, в частности портрет Лупе Марин: очевидно, таким способом она стремилась избавиться от опасений, которые вызывала у нее Лупе. Прекрасная, плодоносная, как богиня-мать, Лупе окружена листвой и цветами воображаемого рая, откуда не должна выходить. Портрет был подарен модели, а впоследствии — утрачен. А еще — картины, на которых они с Диего, как положено новобрачным, держатся за руки: она, такая юная и миниатюрная, со склоненной набок

головой, в длинном зеленом платье с воланами и в шали, и он, такой рослый и сильный, в широком поясе носильщика и огромных ботинках рабочего. Сотворенный ею двойной портрет увековечил духовный союз Диего и Фриды, неподвластный ссорам и примирениям, пока смерть не разлучит их.

Чтобы нравиться Диего, Фрида сменила стиль. Она перестала, в подражание Тине Модотти, носить форму революционерки — прямую, стянутую в талии юбку, строгую блузку и галстук, перестала собирать волосы в узел, из-за которого она выглядит такой юной и такой решительной на фотографии, где рядом с Диего и Хавьером Герреро идет по Мехико в первомайской демонстрации.

Диего и Фрида на демонстрации в Мехико. 1 мая 1929 г.

Теперь она одевается как индеанка, носит длинные платья с воланами, как женщины из Теуантепека, — они будто бы происходят от какого-то цыганского племени, — вышитые кофты, какие носят в Оахаке и хуастекской сьерре, широкие шелковые шали из Мичоакана и Халиско, атласные рубашки женщин отоми из долины Толука или пестрые, расшитые цветами юкатанские сорочки.

Нет никаких сомнений, что этим преображением она целиком обязана Диего. По возвращении из Европы художник, как только выдавалась возможность, отправлялся в поездку по стране: ему не терпелось увидеть культурные сокровища, которых он прежде был лишен. После мрачных лет в холодном и голодном Париже брызжущая жизнью послереволюционная Мексика открывает ему свои ослепительные чудеса. Но Диего не турист, и смотрит он на Мексику не с простым любопытством, как смотрят заезжие любители экзотики, увлеченные местным колоритом. То, что он стремится увидеть во время поездок в Юкатан с Васконселосом, или на извилистом пути из Веракруса в Мехико, или в туманных горах Мичоакана, — это душа индейца, которая выражает себя в народных праздниках и в сценах повседневной жизни, в красоте женщин, одетых в старинные наряды, их прическах и манере держаться, в

очаровании детей, в древних как мир ритмичных движениях тружеников, носильщиков-*хуакалерос* с пирамидами кувшинов, рыбаков, рубщиков тростника, носильщиков-*тамемес*, несущих на голове мешки с маисом. Во время поездок Диего делает записи и эскизы, с жадностью наблюдает народный быт — источник силы и единственное богатство Мексики, из которого в любую минуту может вырваться революционное пламя.

И вокруг него организуется движение народного возрождения. Две женщины, принимавшие участие как модели и как ассистентки в росписи Подготовительной школы (под лукавым взглядом любопытствующей Фриды), — это художницы, влюбленные в древнюю цивилизацию Центральной Америки: Кармен Мондрагон (которой Доктор Атль дал ацтекское имя Науи Олин — "четыре движения", знак землетрясения) и Кармен Фонсенада. Обе они состояли в знаменитом Sindacato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos (Революционном профсоюзе работников технических профессий и изобразительных искусств), основанном в 1922 году.

Диего Ривера убежден, что будущее мексиканского искусства — в приобщении к творческим ресурсам народа, в слиянии с фольклором. В двадцатые годы он активно участвует в движении фольклористов, публикует в журнале "Mexican Folkways" статьи о картинах, написанных по обету, о наивном портрете и, главное, о фресках, украшающих стены в пулькериях (кабачках, куда не допускаются женщины и где пьют перебродивший сок агавы).

Росписи на стенах пулькерий, утверждает Диего, — подлинное, революционное искусство, которое подвергалось преследованиям со стороны Порфирио Диаса, видевшего опасность в любом проявлении народного духа. Диего намерен совершенствоваться под влиянием этого искусства, а не в музеях старой Европы, совершенствоваться как колорист, потому что "мексиканец — колорист по преимуществу и прежде всего". Мощь мексиканского народного искусства должна стать источником эстетической революции: "Много домиков из необожженного кирпича осмотрел я внутри, — пишет он, — иногда настолько старых и жалких, что они больше походили на норы, чем на дома, но в каждой из таких нор я видел цветы, гравюры, картины или гирлянды, вырезанные из разноцветной бумаги, — все это было словно алтарь, где поклонялись религии цвета".

Долгое время спустя он скажет Глэдис Марч: "Я как будто родился заново, родился в каком-то другом мире".

Фрида хочет разделить с Диего этот новый мир, это новое рождение. Она не станет моделью для его фресок в Национальном дворце или во дворце Кортеса. Но она будет носить цвета революции, цвета, которые напоминают о празднике, о рынке, о толпе и о народных выступлениях.

В тридцатые годы увлечение древнеамериканскими цивилизациями распространилось довольно широко, однако для Фриды это не мода, а нечто вроде униформы, парадной одежды, ритуальной маски (*atavio*). Когда Фрида рядом с Диего, кажется, будто она сошла с одной из его фресок, вышла из толпы, окружавшей Сапату в Чапинго. Или шагнула с рисунка Диего к книге Альфонсо Гольдшмидта "Мехико" — божественно прекрасная, с охапкой белых лилий в руках. В то время она еще живет в радужных снах супружества, мечтах о целой жизни в постоянной

близости с человеком, которым безмерно восхищается, который вдохнул в нее новую веру.

В Музее изобразительных искусств в Мехико она видела шедевры индейского искусства: статуи, шлифованные драгоценные камни, сверкающие, как закаленная сталь, маски, инкрустированные бирюзой и аметистами, монументальные барельефы. После возвращения в Мексику Диего начал собирать замечательную коллекцию произведений искусства, которые приобретал во время поездок в провинцию или на рынке Воладор в Мехико: глиняные статуэтки из Колимы, ольмекские маски улыбающихся младенцев, собак из Тескоко, фигурки богинь плодородия из Наярита, — теперь эта коллекция выставлена в специально выстроенном музее, который художник назвал Анауакальи (дом Анауака).

Как Фрида нашла статуэтку, которая послужила для нее моделью? Сейчас, как и прежде, эта вещь почти незаметна рядом с впечатляющими созданиями древнего искусства, гранитными изваяниями богов, змеями из порфира. Быть может, Фрида обратила на нее внимание потому, что женские образы вообще редки в ацтекском искусстве, главными темами которого были война и смерть. Это почерневшая от времени деревянная статуэтка высотой около сорока сантиметров. Она изображает женщину, чьи руки прижаты к груди, ладони раскрыты, словно две чаши, голова запрокинута, шея украшена ожерельем. Черты лица, пропорции фигуры, а главное — тщательно переданная прическа, косы, перевитые нитями и уложенные венцом на голове, — все как у Фриды, Фриды в образе богини земли и плодородия Тласольтеотль, которая несет в своем лоне жизнь и смерть и охотно является людям.

Для Диего Риверы, как и для большинства художников и поэтов его поколения — Доктора Атля, Руфино Тамайо, Карлоса Мериды, Ороско, Жана Шарло, Васконселоса, Пельисера, а позднее и для поколения Хустино Фернандеса и Октавио Паса, Тласольтеотль — самое могущественное божество древнеамериканской цивилизации. Она спит волшебным сном среди суеты современной Мексики. Искусство доколумбовой эры должно иметь наследников, и Сезар Моро, представитель сюрреализма в Мексике, напишет в обзоре Международной сюрреалистской выставки 1938 года: Мексика и Перу — страны, "где, несмотря на бесчинства испанских варваров, не забытые и по сю пору, еще остались миллионы светящихся точек, по которым как можно скорее надо прочертить путь мирового сюрреализма".

Но Фриду не интересуют поиски новых путей в искусстве. Она хочет создать себе двойника, другую Фриду, которая будет жить полной жизнью, блистать, ослепляя всех, кого ни встретит. И она надевает маску, чтобы превратить свою жизнь в ритуал, центром которого, подобным солнцу, будет искусство Диего.

Этот ритуал, этот маскарад — одна из граней творчества Фриды, искусство, творимое лицом и телом, помогающее найти связь с воображаемыми корнями ее души, когда она с тревогой вглядывается в себя, ищет разгадку собственной личности.

Странно, но в первые месяцы замужества, когда Фрида меняет внешность, она меньше всего занимается живописью. Впрочем, этой странности можно найти объяснение: во время работы Диего в Национальном дворце, а затем в Куэрнаваке, под сияющим зимним солнцем, Фрида сама превращается в его произведение, в ожившую картину. Как ска-

зочный пейзаж Куэрнавакской долины — стройные ряды деревьев и хаос убогих домишек на фоне величественной гряды вулканов — становится продолжением росписей во дворце Кортеса, так и Фрида с ее лицом метиски, глазами, сверкающими, точно обсидиан, под дугами густых бровей, в переливчатом блеске одежд и ожерелий, кажется сошедшей с фрески или картины, словно заколдованное отражение, которое будит в ней тревоги и забытые желания. Особенно в Куэрнаваке, где так много образов прошлого: развалины среди джунглей в Малиналько, испанские дома, прилепившиеся к каменным идолам в Хуаутле, или изъеденный временем храм бога ветра на вершине Тепостеко. И еще лица женщин на рынках, дети на дороге в Тако, похожие на древние бронзовые статуэтки, с синими игуанами в руках, зыблющийся под ветром тростник в долине и длинные вереницы крестьян в белой одежде на дорогах, окаймленных яркими цветами.

Никогда Фрида не была такой страстной революционеркой, как в эти месяцы в Куэрнаваке, в ослепительных лучах гения Диего Риверы. И никогда Диего не работал с такой энергией и самоотдачей, в таком страстном нетерпении, как в Чапинго, где его фрески стали гимном торжествующей красоте природы, и во дворце Кортеса, стены которого напоминали обломки ада, заключенные в оправу из райских садов. Ангелина Белова, впервые увидев Школу в Чапинго и дворец в Куэрнаваке, забыла обиды и "простила ему все, что он ей сделал, даже самые затаенные горести, ибо нелегко быть женой гения"[1].

Революционерка Фрида революционна всем своим существом: в этот период, когда под кистью Диего в Чапинго и Куэрнаваке рождаются прекраснейшие образы, она решает пренебречь запретом врачей и зачать ребенка, которому не суждено родиться. Она, принявшая облик богини плодородия, она, так страстно желающая стать матерью, переживет самое тяжкое разочарование в своей жизни, разочарование, с которым никогда не сможет смириться. Все эти месяцы страсти, надежды, вдохновенного труда, месяцы, когда ей казалось, будто она — сама жизнь, краски, формы, движения жизни, кончились смертью ее ребенка, единственным итогом, в который она смотрится как в зеркало. Такой она предстает на единственном автопортрете этого года — бледная, с заострившимися чертами лица, с холодным блеском в глазах, в сумеречном свете; в ушах у нее — причудливые украшения жарких стран, серьги в виде крохотных клеток, куда женщины с Перешейка сажают живых светлячков, заменяющих им брильянты.

Город мирового значения

10 ноября 1930 года Диего и Фрида прибывают на пароходе в Сан-Франциско, где их ждет Ральф Стекпол, скульптор, организовавший Диего заказы на настенные росписи в Соединенных Штатах. Для Диего это не туристическая поездка и не краткосрочный визит. Он сам не знает, когда вернется в Мексику. И впервые в жизни он берет с собой женщину — прежде он покидал родину, чтобы избавиться от тяготившей его любовной связи.

1. Angelina Beloff. Memorias. SPE, México, 1986.

Один этап закончился, начинается другой. Еще в 1926 году Диего получил приглашение от Уильяма Льюиса Герстла – ему предлагали написать фреску в Школе изобразительных искусств. С тех пор в его жизни многое изменилось, и теперь он осознал: пришла пора для встречи с Америкой.

За эти четыре года произошло столько событий! Он почувствовал, как вокруг него сжимается кольцо интриг и мелкой злобы. Даже художники, которые были с ним с самого начала, – Ороско, Сикейрос, Жан Шарло – теперь критикуют его, ставят успехи ему в вину, высмеивают его одержимость индейским искусством. Гибель кубинского революционера Хулио Антонио Мельи в 1929 году ознаменовала разрыв Диего с партией. Против Тины Модотти, подруги Мельи, женщины, которой Диего безмерно восхищался, развязана клеветническая кампания: мексиканская пресса обвиняет ее в сговоре с убийцами. Испытание ожесточило ее, и она выплескивает обиду на художника – нарушителя партийной дисциплины, ставящего искусство выше политических задач.

Надо уезжать – бесконечные политические дрязги становятся невыносимыми. Главное, чего не могут простить Диего, это его независимости. Угасание революции, моральное разложение – результат правления Кальеса и амбиций Обрегона, религиозная война, раздирающая сельскую Мексику, – все побуждает его к отъезду. Тем более что приближаются выборы, на которых за власть будут бороться Ортис Рубио, ставленник Кальеса, и писатель Хосе Васконселос, бывший покровитель Диего и новоиспеченный политический демагог.

В довершение всего Фрида, потеряв ребенка, впала в тяжелую депрессию. А ведь она всегда мечтала уехать из Мексики, отправиться в путешествие, увидеть Сан-Франциско, который она называет "городом мирового значения". Она так страстно мечтает об этом, что мечта превращается в реальность. Диего рассказывает: накануне того дня, когда он получил по почте от Тимоти Пфлюгера заказ на роспись Фондовой биржи в Сан-Франциско, Фрида мечтала, как она будет прощаться с родными и сядет на пароход до "города мирового значения". Для нее, как и для Диего, это не кратковременная отлучка. Это прорыв в новую жизнь, в новый мир.

Америка в лице Альберта Бендера встречает их с необычайным радушием. Вообще говоря, бывших коммунистов не пускают на территорию США, однако Бендер, страховой агент и коллекционер произведений искусства, добился для Диего и Фриды разрешения на въезд. Ривера в восторге от такого великодушия.

Пребывание в Сан-Франциско – медовый месяц Диего и Фриды. Их повсюду принимают как дорогих гостей; Стекпол предоставил им свою маленькую квартиру в Нижнем городе, их приглашают на концерты, предлагают читать лекции в университете. Диего счастлив: во-первых, его здесь признали и полюбили, как никогда и нигде раньше, во-вторых, Калифорния дает прекрасные экспериментальные возможности для его революционной живописи. В этом сельском краю, где осталось еще столько воспоминаний и столько людей, связанных со старой Мексикой, он впервые встречается с американским пролетариатом. Это плавильный тигель, в котором смешиваются призраки прошлого и ужасы настоящего, национальные особенности эмигрантов со всех концов света, резервуар, которому предстоит снабжать рабочей силой американский капитал. Наконец, в будущем это – сказочный рог изобилия.

Диего и Фрида в Сан-Франциско. 1930 г.

Фрида воспринимает все менее восторженно. 3 мая 1931 года, проведя некоторое время у супругов Стерн в Атертоне, она пишет подруге детства Исабель Кампос:

Ты не можешь себе представить, до чего это великолепный город. <...> Город и залив восхитительны. Гринго мне совсем не понравились, это очень непростые люди, а лица у них у всех, особенно у женщин, как непропеченная булка. Зато здесь замечательный китайский квартал, китайская толпа – очень приятная. И я в жизни не видела таких красивых детей, как китайские. Право же, они совершенно очаровательны, я готова украсть одного из них, чтобы ты могла в этом убедиться.

Диего все время занят: работа, масса других дел, и Фрида страдает от одиночества, которое усугубляется языковым барьером. Ей под силу, как она говорит, "пролаять самое необходимое", но завязать дружеские отношения с женщинами, которых она встречает, не удается, и для нее, так любящей общество и беседы, жить становится трудно и невесело. Тогда она замыкается в своей блистательной обособленности, облачившись в длинные мексиканские шали, в индейские юбки и украшения. Именно здесь, в Сан-Франциско, она научится показывать, что не похожа на других, впервые напустит на себя отстраненный и чуть пренебрежительный вид, который так разительно контрастирует с живым, насмешливым выражением лица шестнадцатилетней Фриды.

Через несколько месяцев фотограф Эдвард Вестон – он переехал в Сан-Франциско, расставшись с Тиной Модотти, – случайно встретил Диего и Фриду. Он очень красочно описывает эту пару, особенно Фриду, которая все время играет некую роль. "Рядом с Диего, – пишет он, – она кажется миниатюрной, как кукла, но она только ростом мала, а силы и красоты у нее достаточно, и немецкая кровь, унаследованная от отца, в ней не слишком видна. Она одевается как индеанка, даже носит сандалии, и на улицах Сан-Франциско привлекает всеобщее внимание. Прохожие останавливаются и смотрят на нее с удивлением"[1]. Но прекрас-

1. Edward Weston. Daybooks. New York, 1961, vol. II.

ная фотография Фриды, сделанная им в том же году, свидетельствует о глубокой перемене, которая произошла в ней. Дерзкая девчонка с блестящими глазами превратилась в молодую женщину своеобразной красоты, закутанную в шали, увешанную терракотовыми безделушками, словно индейский идол, – это скорее панцирь, чем украшение, – уже свыкшуюся со своим одиночеством, а взгляд у нее слегка ускользающий, словно затуманенный пережитым страданием.

В эти семь месяцев в Калифорнии Фрида мало занимается живописью. Она осматривает город, "учится видеть", как она говорит. Поездка позволяет ей забыть – не о физических муках, а о недостатке воздуха, который они ощутили перед отъездом из Мехико, когда им показалось, что перед ними закрылись все двери...

Несмотря на чувство одиночества, счастье Диего и Фриды пока еще безоблачно. Именно такой, счастливой, Фрида запечатлела себя на картине, которую написала по заказу Альберта Бендера, – картине, наивной манерой напоминающей рисунки Фриды в первое время после свадьбы, где она предстает перед нами необычайно маленькой и хрупкой, действительно похожей на куклу в яркой, как пламя, шали рядом с Диего, одетым в темный костюм, в громадных башмаках, с палитрой и кистями в руке. Над ними парит голубка. Надпись, которую она держит в клюве, говорит о незатейливом счастье и искренней любви: "Здесь вы видите меня, Фриду Кало, рядом с моим любимым мужем Диего Риверой, этот двойной портрет я написала в прекрасном городе Сан-Франциско, Калифорния, для нашего друга Альберта Бендера, в апреле 1931 года".

В Сан-Франциско Диего и Фриде некогда остановиться и передохнуть, наглядеться друг на друга, насытиться друг другом. Калифорнийцы восторженны, непредсказуемы и требовательны в своем гостеприимстве. Репутация Диего, его неотразимое обаяние, воздействующее не только на интеллектуалов, но и на прессу, превращают его в знаменитость, объект любопытства и почтительного внимания журналистов. Не успел он сойти с парохода, а все уже наперебой приглашают его к себе, желают узнать его мнение обо всем. Калифорния в тридцатые годы весьма космополитична, а Мексика заменяет ей культурное прошлое. Когда Диего и Фрида приходят на футбольный матч, репортеры спрашивают художника о его впечатлениях; Диего сравнивает игру и атмосферу на стадионе с корридой и усматривает в этом проявление некоего "искусства толпы".

Диего с необычайным воодушевлением расписывает стены в столовой Фондовой биржи. Поистине Сан-Франциско – это ворота Америки, и он не хочет упустить шанс войти в эти ворота. Счастье новобрачных, только что вырвавшихся из раздираемой политическими интригами Мексики, превращает Диего в молодого человека, который счастлив заниматься своим искусством и зарабатывать им на жизнь. Его аллегорические композиции на тему труда, посвященные щедрой земле Калифорнии, еще очень условны и заставляют вспомнить скорее Сатурнино Эррана, чем иконоборца Риверу, автора фресок в Чапинго и в Министерстве просвещения. Но воздушная фигура чемпионки по теннису Хелен Уиллс, парящая на потолке, – символический образ Калифорнии – воплощает идеал молодости и красоты, который художник надеется встретить в Северной Америке. Его упрекали в том, что он не отразил в своей живописи классовую борьбу; в ответ он справедливо заметит, что живопись должна гармонировать с тем местом, где она

выставлена. "Я твердо уверен, что произведение искусства может быть правдивым лишь в той степени, в какой его предназначение находится в совершенной гармонии с тем зданием или залом, для которого оно было создано"[1]. В то время Диего и Фрида со всей ясностью жизнью и делами доказали, насколько они независимы от генеральной линии коммунистической партии.

Однако конформизм Диего-художника не препятствует любви к шуткам, и его работа в Школе изобразительных искусств вызывает ожесточенную полемику. На композиции, посвященной искусству фрески, он изобразил себя со спины: он сидит на лесах, а над доской выпирает его огромный зад. Фреску сочли оскорбительной для американского народа и после отъезда художника решили замазать (сейчас она вновь открыта для обозрения).

Если для Диего Сан-Франциско, "город мирового значения", стал воротами в Америку, то для Фриды эти полгода жизни в одиночестве, вдали от привычной среды стали началом "самоуглубления": она и вправду "учится видеть", но видеть в собственной душе, распознавать символы и тайны, которые кроются по ту сторону реальности. Вместо койоаканского зеркала возникает другая истина, похожая на волшебное окно, через которое в детстве она попадала в свой настоящий мир. Каждый портрет рассказывает историю, и не только сюжетом, но и красками, линиями, контрастами, – как на картинах, выполненных в качестве приношения по обету.

Показательно, что Фрида осуществила эту метаморфозу в период относительной творческой немоты, используя иногда рисунки Диего, как было, в частности, с портретом Лютера Бербанка, селекционера, создававшего новые виды растений, который на портрете сам превращается в растение. Немоте требуется именно такая речь, и речь эта, истории, рассказанные Фридой с помощью картин, – единственный язык, на котором она будет объясняться в любви Диего.

По возвращении в Мексику летом 1931 года Диего вновь принимается за работу в Национальцом дворце – ему придется исправлять, а иногда и смывать то, что сделали в его отсутствие ассистенты. Он знает, что скоро опять поедет в Соединенные Штаты, ему нужны новые масштабы и новые впечатления, чтобы помочь делу мировой революции.

Это тоже станет для Фриды жестокой правдой. Она узнала "город мирового значения", ощутила, насколько действительность может быть сложнее и опаснее сказочного путешествия, о котором она грезила в юные годы. И она инстинктивно обращается за помощью к тому, что является ее сутью, что она любит, к более кроткому, более надежному, привычному ей миру: Койоакан, бело-красный дом ее детства, узенькие кривые улочки, вечеринки, которые выплескиваются на площади, щебет птиц в садах, тихий плеск фонтанов, крики и смех детей Кристины, беседы влюбленных, музыка, напевная речь индеанок на рынке. После выматывающей работы в Национальном дворце Диего еще находит время рисовать с натуры койоаканских детей – соседей и, как он их называет, маленьких друзей Фриды: так он выражает свою любовь к ней. Они позируют, забившись в угол или молча сидя на стуле, дети с кроткими лицами и большими черными глазами, похожими на индейские украшения, для них всегда открыта дверь этого большого дома, "двор-

1. Diego Rivera. Portrait of America. New York, 1934.

ца", где царствует такая красивая и странная сеньора – немного колдунья – среди картин и статуй, похожих на химеры. Она соскучилась по знакомым звукам и запахам, пирогам с перцем и жареной фасоли: обо всем этом она рассказывает своему другу, доктору Лео Элоэсснеру, который лечил ее в Сан-Франциско. Эти письма единственному другу, оставшемуся у нее "на той стороне", свидетельствуют о ее одиночестве, всепоглощающей привязанности к Диего и о том, что в "городе мирового значения" она почувствовала себя индеанкой, оторванной от родных корней и окруженной враждебным миром: "Мексика живет по-прежнему: порядка нет, все делается кое-как, но у Мексики еще остались несказанная красота ее земли и индейцы. Каждый день американское уродство крадет частицу этой красоты, все это очень грустно, но людям надо есть, и невозможно помешать крупной рыбе пожирать мелкую рыбешку".

На пессимизм Фриды Диего отвечает энтузиазмом: по его мнению, именно Америка должна стать полем для новых свершений в искусстве, именно в Америке разгорится пламя мировой революции. Красота индейской Америки не погибнет под натиском капиталистического уродства, а, напротив, обретет новую силу, новый блеск:

Американцы, слушайте. Когда я говорю об Америке, то подразумеваю все пространство, заключенное между ледяными барьерами полюсов. Плевать мне на ваши ограды из колючей проволоки и на ваших пограничников!

<...> Американцы, на протяжении долгих столетий Америка питала творческий дух искусства индейцев, которое глубоко вросло корнями в эту землю. Если вы желаете чтить древнее искусство, то вот вам самые что ни на есть подлинные древности – американские.

Классическую древность Америки еще можно отыскать между тропиком Рака и тропиком Козерога, на этой полоске земли, которая стала для Нового Света тем, чем для Старого Света была Греция. Не ищите древностей в Риме. Вы найдете их в Мексике.

<...> Достаньте пылесосы и избавьтесь от орнаментальных излишеств жульнического стиля! Очистите мозги от фальшивых традиций, от неоправданных страхов, станьте самими собой. Верьте в безграничные возможности Америки: ПРОВОЗГЛАСИТЕ ЭСТЕТИЧЕСКУЮ НЕЗАВИСИМОСТЬ АМЕРИКАНСКОГО КОНТИНЕНТА![1]

Портрет Америки, охваченной революцией

Супруги Ривера провели в Мехико только лето, а в ноябре 1931 года, вопреки сомнениям Фриды, сели на пароход "Морро Кэстл", направлявшийся в Нью-Йорк. Диего получил от директора Института искусств в Детройте Уильяма Р. Валентайнера и от его компаньона, архитектора Эдгара П. Ричардсона, заказ написать фреску в Садовом дворике института. А летом поступило другое, еще более соблазнительное предложение. Фрэнсис Флинн Пейн, одна из самых влиятельных фигур в торговле произведениями искусства в Нью-Йорке, консультант Фонда Рокфел-

1. Diego Rivera. Myself, my Double, my Friend the Architect. Hesperian, San Francisco, 1931.

лера, предложила Диего устроить в престижнейшем Музее современного искусства выставку его произведений.

Вернувшись из Сан-Франциско, Диего и Фрида нашли Мексику в катастрофическом состоянии. Экономический спад 1928–1929 годов в первую очередь ударил, конечно, по бедным странам. Гражданская война, опустошавшая деревни центрально-западного района, в штатах Мичоакан, Халиско и Наярит, с тех пор как Кальес начал преследовать католическую религию, успела погрузить самую процветающую часть Мексики в хаос и нищету и фактически расколола страну надвое[1]. А преследование коммунистов — объявление партии вне закона, разрыв отношений с Советским Союзом, репрессии после попытки государственного переворота, предпринятой нордистами и коммунистом Гуадалупе Родригесом, убитым затем в Дуранго, — сделало политическую жизнь невозможной. При всей своей известности Диего чувствовал, как вокруг него все туже затягивается сеть интриг и завистливых козней. Это и побудило его снова отправиться в Калифорнию.

Предложение Валентайнера и Ричардсона открывает перед Диего и Фридой заманчивые перспективы как раз в тот момент, когда они особенно нуждаются в деньгах. Летом Диего начал строить дом в Сан-Анхеле — вернее, два домика, соединенных галереей, где каждый из супругов сможет жить независимо от другого. С другой стороны, материальное положение семьи Кало в Койоакане становилось все сложнее; чтобы помочь тестю, Диего вынужден купить у него койоаканский дом, предоставив родителям Фриды право проживать там пожизненно.

Институт искусств в Детройте предложил художнику десять тысяч долларов за роспись стен в Садовом дворике площадью около сотни квадратных метров. Диего не растерялся, навел справки и, со своей стороны, предложил расписать всю поверхность стен (примерно 163 квадратных метра) по той же цене за квадратный метр, что составляло примерно двадцать тысяч долларов, и дирекция института дала согласие. В то время минимальная поденная оплата американского рабочего составляла семь долларов. Таким образом, за детройтский заказ Диего должен был получить очень крупную сумму, бóльшую, чем ему когда-либо предлагали.

Но дело было не только в деньгах.

Возвратиться в Соединенные Штаты, в наиболее промышленно развитую часть континента, в самое сердце капиталистического общества, для Диего значило еще и бросить вызов, — а для Фриды, несмотря на страх, который она испытывала перед погружением в такой чуждый мир, это могло стать чем-то вроде реванша.

Диего воспринимает предстоящее испытание Америкой однозначно. Не могущество денег, не мечта о свободе влечет его. Он хочет с помощью живописи осмыслить и понять человеческую массу, которая сумела создать самую мощную индустриальную империю в истории, хо-

1. В 1926 году президент Кальес выпустил закон о закрытии большинства католических церквей в Мексике. После этого в центре и на западе страны началась партизанская война, прозванная "Кристиада", в которой против правительственных войск сражались плохо вооруженные крестьяне под знаменем "Христа-короля". Яростное противоборство длилось четыре года и достигло предельной жестокости — об этом, в частности, свидетельствует романист Хуан Рульфо. Все мыслящие люди страны, преданные революции, осудили эту бойню. Для них, как и для Диего Риверы, речь шла лишь о фанатизме реакционеров. Подробнее об этой трагической главе в истории Мексики можно узнать в книге Жана Мейера "Кристиада" (Париж. Галлимар. 1973).

чет проникнуть в секрет этого гигантского механизма, увидеть его скрытые пружины, найти источник его энергии, сыграть роль фермента во всеобщем брожении умов, поставить свое искусство на службу назревающей революции.

Америка, куда он стремится, — это Америка "новой эры", провозглашенной в 1919 году в первом манифесте американской коммунистической партии. <...>

Познав ужасы войны в Европе, где его окружали бесчисленные, бессмысленные человеческие страдания, пережив в Париже смерть сына, Диего предчувствует революцию на американском континенте. Мексиканская революция, первая в современном мире, вспыхнула как громадный, ослепительно яркий пожар. На пепелище диктатуры Диаса зародилась новая буржуазия — коррумпированные политиканы и честолюбивые, расчетливые военные. В России революция одержала полную, блистательную победу. Фриде запомнились строки из воспоминаний Керенского, в которых, как ей казалось, речь шла о некоей грядущей революции: "Это было необыкновенное, волнующее время, время дерзновения и немыслимых страданий. Время, не имеющее подобий в Истории. Все мелкие повседневные заботы, все групповые интересы стерлись из нашего сознания"[1]. И дальше — слова, запечатлевшиеся в сердце Диего: "Революция была чудом, актом творения, осуществленным человеческой волей, рывком к вечному, всеобщему идеалу".

Диего привез из Москвы полные чемоданы эскизов и зарисовок, из которых складывался образ грядущей революции. И не случайно он отдает эти рисунки Фрэнсис Флинн Пейн, чтобы она отвезла их в Нью-Йорк и показала в дирекции Музея современного искусства: он уверен, что его произведениям суждено оплодотворить американскую революцию.

Диего вернулся из России с убеждением, что один лишь Троцкий достоин быть идейным наследником Маркса и Ленина. Речь Сталина в 1924 году, где между строк прозвучал отказ от мировой революции, и последующая ссылка Троцкого в Алма-Ату стали для Диего наглядным свидетельством того, что революцию еще предстоит совершить, а исключение из мексиканской коммунистической партии только укрепило его решимость.

В 1930 году Америка пребывает в социальном и нравственном хаосе, из которого может возникнуть что угодно. Несмотря на травлю, развязанную против "красных" министром юстиции Палмером и директором ФБР Джоном Эдгаром Гувером, несмотря на необоснованные аресты, пытки и убийства, сторонники социальной революции не утратили иллюзий. В Мехико Диего беседовал с итальянскими "прогульщиками", сплотившимися вокруг Тины Модотти и революционера Видали. Вместе они вспоминали массовые демонстрации в защиту Сакко и Ванцетти, когда интеллектуалы и рабочие бок о бок шли по улицам Бостона к тюрьме Чарлстаун, чтобы не дать умереть "славному сапожнику" и "бедному торговцу рыбой", жертвам охоты на иностранных коммунистов. Бертрам Вольфе, друживший с Диего уже десять лет, рассказал о своем аресте, о встрече в тюрьме с Джоном Дос Пассосом. Вот об этой Америке и мечтал Диего с тех пор, как вернулся из опустошенной, разочарованной Европы.

1. Alexander Kerenski. The Catastrophe. New York, 1927.

Это мечта не политика, даже не политизированного интеллигента. Это прежде всего мечта об эстетической и культурной революции, о новом, революционном взгляде на окружающий мир. Летом 1931 года, когда над Мехико бушуют грозы, а Фрида восстанавливает силы в койоаканском саду, каждый вечер орошаемом ливнями, Диего мыслями уже далеко, в том мире, который он хочет завоевать. Он уже знает, какие фрески напишет в Детройте, видит целостный ансамбль образов, их взаимосвязи, средства их создания, нить, соединяющую современный мир с глубокой древностью. Он еще не видел здания, которое будет расписывать, но уже знает, какие там будут фрески. В Сан-Франциско он поделился с Уильямом Валентайнером своим желанием "сделать зримым великолепный, все нарастающий ритм, который возникает при извлечении природного сырья и длится до изготовления законченного изделия, создаваемого умом, потребностью, действием человека".

По мнению Диего, новый, революционный взгляд на мир может возникнуть только при контакте двух противоположных миров, которые существуют на американском континенте. Еще до детройтского проекта, в 1929 году, он публикует своего рода манифест, статью о революции в живописи:

Я всегда считал, что искусство Америки, если когда-либо ему суждено появиться на свет, станет результатом слияния изумительного, пришедшего к нам из незапамятных времен искусства индейцев, в центре и на юге континента, и искусства тружеников индустрии Севера. <...> Я выбрал себе тему – ту же, что выбрал бы любой другой мексиканский трудящийся, который борется за справедливость и против классового общества. Я увидел красоту Мексики другими глазами и с тех пор стал работать так напряженно, как только мог.

В 1932 году, после работы в Детройте, он дополнит этот манифест:

Революционное движение испытывает острую потребность выразить себя через искусство. У искусства есть преимущество: оно говорит на языке, который легко понять рабочим и крестьянам всего мира. Китайский крестьянин или рабочий поймет революционную картину легче и скорее, нежели книгу <...>. Тот факт, что буржуазия находится в стадии разложения, а ее искусство целиком зависит от искусства Европы, показывает: подлинно американское искусство не может развиваться без творческого участия пролетариата. Чтобы стать полноценным искусством, искусство этой страны должно быть революционным.

Рассуждая о наивных картинах на религиозную тему, Диего выражает свое понимание искусства в сжатой формуле: "Крестьянин и городской труженик производят не только зерно, овощи и промышленные товары. Они производят еще и красоту".

Долгожданная выставка открылась во вторник 22 декабря 1931 года в Музее современного искусства на Пятой авеню. На ней были представлены живописные полотна Диего Риверы (всего сто сорок три картины), в том числе написанные еще до кубистского периода в его творчестве, и можно было увидеть, сколь изменчив творческий гений художника. Больше всего ньюйоркцев удивили фрески на мобильных панно, выполненные Диего в последний месяц перед выставкой: для них ему

привезли из Мексики просеянный речной песок и гипс. На пресс-конференции в отеле "Барбизон-Плаза" Диего рассказал о технике фрески на материале итальянского Возрождения и доколумбовой Мексики. В Храме ягуаров в Чичен-Ица древние художники майя пользовались исключительно минеральными красками, в ограниченном и изысканном наборе. Два оттенка красного. Два оттенка синего. Четыре оттенка зеленого. Желтый. Белый. Черный. Пурпурный.

Несмотря на известность Риверы и авторитет Музея современного искусства (предыдущая выставка была посвящена Матиссу), первая встреча с Нью-Йорком не вполне оправдала надежды художника. Пресса неодобрительно отнеслась к работам Риверы и даже раскритиковала за дерзость фреску под названием "Frozen Assets" ("Замороженные активы"), в которой был показан сговор между капиталом и полицией, их общая ответственность за то, что рабство продолжает существовать. Воскресный выпуск "Нью-Йорк таймс" посвятил Диего статью, где похвалы перемежались с критикой: в частности, его фрески называли "пресными копиями" росписей в Чапинго и Мехико. Статья Эдварда Олдена Джуэла была частью полемики, развернувшейся вокруг художника. Критики издевались над его идеями о возрождении индейского искусства — культура американских индейцев, утверждал один журналист, это "культура плетеных корзинок и лоскутных одеял!" — и упрекали меценатов в том, что те предпочитают поддерживать иностранных художников, а не отечественных. В самом деле, одним из последствий экономической депрессии 1930 года стал закон, запрещающий давать иностранцам какую бы то ни было постоянную работу. Тем не менее выставка имела успех у публики, и значительная часть нью-йоркской интеллектуальной элиты поспешила посетить ее.

Для Фриды первые месяцы в Нью-Йорке оказались трудными. Несмотря на мексиканские платья и украшения, она так и осталась в тени своего мужа-великана, напуганная этим городом насилия и грязи, который она описывает в письме доктору Элоэсснеру как "громадную, загаженную и неудобную клетку для кур". После Сан-Франциско она стала испытывать враждебное чувство к богатым американцам, которые "веселятся на бесконечных вечеринках, в то время как тысячи и тысячи людей подыхают с голоду".

Надо сказать, времена были действительно трудные. В праздничные рождественские, предновогодние дни экономический спад ощущается особенно остро, и заполненные бедняками улицы Нью-Йорка напоминают скорее диккенсовский Лондон, чем надменный город Рокфеллера. В газетах полно статей о "достойных людях, впавших в нужду", с призывами оказать им помощь. Месячная заработная плата часто не достигает установленного минимума в двести долларов, некоторые работницы швейных мастерских живут на пятьдесят или даже тридцать долларов в месяц.

Пока Диего работает над фресками, Фрида прогуливается по улицам Манхэттена. Зима здесь мягкая и дождливая, и она с тоской вспоминает о сияющем небе и утреннем холодке Койоакана, о детях, грызущих леденцы по углам улиц, об индеанках, продающих "рождественские" цветы и землю для рассады. В отеле "Барбизон-Плаза" неуютно и скучно, вдобавок Фрида не говорит по-английски и совсем не ориентируется в окружающей среде. В конце ноября она пишет доктору Элоэсснеру: "Диего, разумеется, уже вовсю работает, город его очень интересу-

ет, меня, конечно, тоже, но я, как всегда, только смотрю прямо перед собой и часами скучаю".

Ей не хватает развлечений. "Добропорядочное" общество ее не интересует совершенно, а нью-йоркская толпа — это компактная, враждебная масса, в которой она даже не может блеснуть своим очарованием экзотического цветка, как бывало на залитых солнцем улицах Сан-Франциско. В номере отеля слишком тесно, чтобы заняться живописью или рисованием. У нее завязывается дружба с Люсьеной Блох, помощницей Диего, они вместе ходят в театр, на шоу Зигфелда или в кино на "Франкенштейна".

В марте Диего и Фрида едут в Филадельфию на премьеру "ЛС" ("Лошадиная сила"), балетного спектакля по замыслу и с декорациями Диего, на музыку мексиканского композитора Карлоса Чавеса. Этот старый проект (1927 год) оставался в папках Диего, пока ему не помогла увидеть свет нью-йоркская выставка. В балете осуществилась давняя мечта художника: индейское прошлое Мексики смешивается с индустриальной современной действительностью. Для него это идеальная прелюдия к детройтскому проекту. Но Фрида в письме к доктору Элоэссеру безжалостно издевается над спектаклем: "Какие-то вялые белобрысые типы изображают индейцев из Теуантепека, когда они танцевали сандунгу, казалось, будто в жилах у них не кровь, а свинец".

Это закономерно: Фрида не приемлет англосаксонский мир, который вызывает у нее страх и инстинктивное недоверие, потому что отделяет ее от мужа. Столкновение с индустриальным миром и его несправедливостями причиняет ей боль, но она в отличие от Диего не может вытеснить эту боль творчеством. И она чувствует себя как бы отрезанной от собственного "я", от своего отражения, от источника тепла. Она любит Диего больше всего на свете, ради него она согласилась уехать так далеко от дома, от родителей и даже в какой-то степени пожертвовать своим искусством. Она снова мечтает о ребенке, хотя не говорит об этом Диего. Когда к концу апреля 1932 года Диего решает начать работу в Детройте, Фрида уезжает с ним в Мичиган, радуясь в душе, что может покинуть устрашающий город-гигант, где она жила словно тень.

Встреча, оказанная супругам в Детройте, произвела на Фриду самое приятное впечатление. Доктор Валентайнер из Института искусств и его ассистент Берроуз встречали их на вокзале. Там также было много мексиканцев, в основном рабочих с фордовских заводов: их привез мексиканский консул. Диего прибыл как культурный посол Латинской Америки, а общение с рабочими-иммигрантами для него и для Фриды значит гораздо больше, чем контакты в высшем свете Нью-Йорка. Внушительная сумма, которую выделил Институт (финансируемый компанией Форда), дает Диего огромные возможности. По его убеждению, этот проект — своего рода стройка, где он станет архитектором-строителем, наймет ассистентов, рабочих, подручных. Он намерен поделиться предоставленными средствами, и это не пустые слова. Во все время пребывания в Детройте художник будет играть роль покровителя по отношению к соотечественникам, предлагать им деньги и поддержку, особенно тем, кому предстоит оплатить обратный путь в Мексику.

Диего и вправду становится в Детройте кем-то вроде посла. В тридцатые годы, после долгого перерыва, вызванного революцией, Соединенные Штаты в лице президента Гувера стремятся восстановить эко-

номические и торговые связи с беспокойным южным соседом. Поручив Диего реставрацию и роспись дворца Кортеса в Куэрнаваке, американский посол Морроу сделал художника официальным посредником в сближении двух государств. Искусство настенной живописи с его наглядностью и общедоступностью — символ этого сближения.

Тяга к примирению имеет свои причины. Биржевой крах 1929 года больно ударил по американской экономике.

Кризис не пощадил даже фордовские заводы. К моменту приезда Диего и Фриды Детройт превратился в зону бедствия. Недалеко от завода на реке Руж, на месте инкстерских трущоб, Генри Форд выстроил новый город: он стремится преодолеть кризис, оздоровляя заводские гетто. А его сын Эдсел и невестка Элинор сражаются с депрессией на другом фронте. Чтобы выйти из тупика, компании Форда надо совершить прорыв в другие страны, в частности в Мексику, которая становится новым и очень перспективным рынком. Эдсел Форд одним из первых понял, сколь важную роль играют искусства, особенно изобразительное, в том, что мы теперь называем увеличением сбыта товаров. После встречи Эдсела Форда с Уильямом Валентайнером компания решила выделить средства на ремонт и пополнение коллекции детройтского Музея современного искусства, Института искусства. А Валентайнер в свою очередь встретился в Калифорнии с Диего Риверой, что дало художнику возможность приехать в Детройт[1].

Едва сойдя с поезда 21 апреля 1932 года, Диего и Фрида сразу окунулись в атмосферу предельной социальной напряженности и производственных проблем, ничем не напоминающую атмосферу в светских снобистских кругах, в которых они вращались в Нью-Йорке. Диего полон энтузиазма, он целыми днями осматривает заводские корпуса и рабочие кварталы, беседует с техниками, разнорабочими, инженерами, упивается воздухом завода, ощущением силы и творческого вдохновения, какого нигде больше не испытывал. Он делает сотни эскизов и зарисовок, готовит планы для росписи стен в Садовом дворике, ведь ему предстоит расписывать не только северную стену, как предполагалось вначале, но все четыре стены, обрамляющие сад с барочным фонтаном (эту "гадость" Диего хотел убрать), и напоминающем дворики старых особняков колониальной эпохи в Мехико. Особое воодушевление у Диего вызывает завод на Руже, грандиозная футуристическая конструкция из стали и цемента, полностью отвечающая представлениям художника о мире труда: "Ни одна из построек, какие возвело человечество за всю свою историю, не может соперничать с этой", — говорит Ривера. В статье, опубликованной в "Нью-Йорк геральд трибюн", он утверждает: "Здесь всё: могущество, сила, энергия, печаль, слава и юность нашего континента".

Между старым императором Генри Первым, главой фордовской династии, и великаном-мексиканцем завязывается странная, довольнотаки противоестественная дружба, о которой Диего будет потом вспоминать не без удовольствия. В Генри Форде его подкупает твердая воля человека из народа, который в одиночку создал империю, простирающуюся до Бразилии. Как и Диего, Генри Форд родился в шахтерском краю, в одном из наименее населенных районов американского конти-

1. Встреча эта, однако, была чистой случайностью: как утверждает Вольфе, Валентайнер приехал в Сан-Франциско вслед за женщиной, в которую был влюблен, — теннисисткой Хелен Уиллс, ставшей моделью для символической фигуры Калифорнии на фреске Риверы.

нента; вплоть до середины XIX века Мичиган представлял собой границу между сельской цивилизацией и лесными дебрями — подобно тому, как Гуанахуато был границей между Мичоаканом, краем земледельцев-тарасков, и бесплодными землями диких чичимеков.

Оба они обладают творческой мощью, у обоих вызывают энтузиазм процесс превращения сырья в готовую продукцию, всесилие прогресса, пылающие сталеплавильные печи, прессы, станки, общая деятельность большой массы людей. Диего далек от романтической идеализации. Просто здесь он воочию видит будущее, его переполняет юношеский восторг. В Дирборне Диего посещает музей промышленности, где вся история машин представлена в экспонатах: его так поражают эти "груды железа", что он, придя в семь вечера, уходит из музея в час ночи. На следующий день он встречается с Фордом и выражает ему свое восхищение. Когда на обратном пути он проезжает мимо заводов и управления компании, ему уже не терпится продолжить работу над ансамблем, который теперь видится ему яснее: "Пока я возвращался в Детройт, индустриальная империя Форда все время стояла у меня перед глазами. В ушах звучала величественная симфония, доносящаяся из цехов, где металл превращается в станки и машины, чтобы служить людям. Эта новая музыка еще ждет композитора, чей гений сумеет придать ей удобную для восприятия форму".

Как бы ни складывались в дальнейшем отношения Диего Риверы с Америкой, он никогда не станет отрицать, что восхищался Генри Фордом, его творческой одаренностью, той ролью, которую он сыграл в наступлении индустриальной эры. Позднее, вспоминая об этом визите, он признается Глэдис Марч: "Я пожалел о том, что Генри Форд — капиталист и один из богатейших людей на свете. Я не чувствовал за собой права воздать ему хвалу так пространно и так открыто, как мне хотелось бы. <...> Иначе я попытался бы написать книгу, в которой показал бы Генри Форда таким, каким я его увидел, истинным поэтом и художником, одним из величайших в то время".

В своем энтузиазме Ривера не замечает или не хочет заметить грязное пятно на репутации Генри Форда: его воинствующий антисемитизм. С 1921 по 1924 год в газете "Дирборн индепендент" публиковались его статьи со злобными нападками на евреев, "пиявок Америки", с которыми он почему-то связывал растущую популярность джаза и коррупцию в Нью-Йорке, этом "Вавилоне наших дней".

Фрида не в таком ослеплении, как Диего, она все видит и не может отказать себе в удовольствии бросить вызов. Узнав, что в отель "Уорделл", куда поселила их компания Форда, — рядом с Институтом искусства — не допускают евреев, она убеждает Диего протестовать. Они угрожают, что переедут в другой отель, и в итоге добиваются отмены дискриминационного правила, а также снижения платы за номер! Вскоре после приезда в Детройт, на званом ужине в Фэр Лэйн, резиденции Генри Форда, воспользовавшись паузой в разговоре, Фрида громко задает старику вопрос, который вертится у нее на языке: "Мистер Форд, вы еврей?"

Это не помешало Диего стать искренним другом Эдсела Форда. Пока шла подготовительная работа над фресками, Эдсел делал все, чтобы облегчить коллективный труд художников. Специалисты доставали необходимые краски, фотограф снимал виды завода, которые Диего хотел запечатлеть на фресках.

Весной и летом 1932 года Диего занят изготовлением трафаретов для фресок, а Фрида переживает один из самых тяжких периодов в сво-

ей жизни. В отличие от Диего ей не за что любить Детройт. Она не видит ничего интересного в этом городе — "деревне с ветхими домишками", как она называет его в письме к доктору Элоэссеру. В какой-то мере она разделяет восторг Диего по отношению к заводам на Руже, однако "все остальное, — говорит она, — такое же уродливое и глупое, как повсюду в Соединенных Штатах". Проведя долгие месяцы вдали от Мексики, она чувствует все нарастающую тоску по родным местам, по тихому провинциальному Койоакану, по друзьям, даже по напряженной атмосфере родительского дома. Фрида знает, что мать умирает от рака, знает, что ее состояние ухудшилось. Письма от Матильды и Кристины не приходят, и Фрида чувствует себя заброшенной.

Диего всячески старается развлечь ее. Вместе с супругами Ривера и группой художников-ассистентов из Нью-Йорка приехала пара эксцентричных англичан: Джон, виконт Хестингс, граф Хантингтон, и его жена Кристина, которая позировала художнику Огастесу Джону. Они сняли квартиру по соседству с Диего и Фридой и каждый вечер ужинают с ними, пьют и беседуют до глубокой ночи. Диего воссоздал в Детройте богемную атмосферу Монпарнаса; во время этих ужинов он показывает Валентайнеру эскизы будущих фресок.

Но Фриде от этого не легче. День за днем проходят в одиночестве и праздности, которая парализует даже ее талант художника. За время, проведенное в Детройте, она почти не занималась ни живописью, ни рисованием. Она замкнулась в себе, и только физическая боль еще способна пробудить ее к жизни.

А тут еще эта безумная идея. Несмотря на неудачу, постигшую Фриду в Куэрнаваке, она снова решила родить. Теперь это занимает все ее мысли. В больнице Форда, куда она обращалась по поводу нарыва на левой ступне, ее познакомили с доктором Праттом, приятелем леди Кристины. Она делится с ним своими мечтами и тревогами. Пратт уже знает, что́ довелось пережить этой молодой женщине. Он сам провел обследование и смог определить все физические изъяны Фриды: помимо ужасных последствий аварии, она страдает врожденным недостатком — слишком узким тазом, что осложняет беременность. Кроме того, анализ крови позволяет предположить у нее сифилис. Картина катастрофическая, и врач колеблется. Вначале он советует ей сделать аборт, пока сроки это позволяют (у нее менее чем трехмесячная беременность). Для Фриды, страстно мечтающей о ребенке, такая перспектива трагична, но Диего в конце концов удается ее убедить.

На исходе мая она пишет доктору Элоэсснеру, ожидая от него совета, надеясь на чудо: "Учитывая состояние моего здоровья, я подумала, что будет лучше, если я выкину. Я сказала об этом доктору Пратту, он дал мне хинин и сделал чистку касторовым маслом. На следующий день у меня было кровотечение, но совсем небольшое. Я решила, что это выкидыш, и снова пошла к доктору Пратту. Он осмотрел меня и сказал, что выкидыша не было, а оперативное вмешательство он не рекомендует, и теперь лучше уж сохранить ребенка". В растерянности Фрида просит Элоэсснера: "Я не знаю, что делать, и хочу, чтобы вы мне дали искренний совет. Я сделаю все, что вы сочтете полезным для моего здоровья, и Диего в этом меня поддерживает".

Для Фриды речь идет не только о здоровье, но еще и о независимости, о совместной жизни с Диего, о творчестве. Сейчас, когда ее давняя мечта еще может осуществиться, она не знает, какое решение принять.

Она одна со своими тревогами, ей некому больше довериться: "Не хотелось бы докучать вам, – пишет она, – если бы вы знали, *Докторсито,* как мне неприятно вам надоедать, но я обращаюсь к вам не только как к врачу, но и как к моему лучшему другу, и ваше мнение значит для меня больше, чем вы можете представить. Ведь здесь мне не на кого положиться. У нас с Диего все в порядке, но я не хочу отвлекать его этими проблемами, когда он по горло в работе, когда он так нуждается в отдыхе и покое. И я не настолько доверяю Джин Уайт (Фрида написала ее портрет в Сан-Франциско в 1931 году) и Кристине Хестингс, чтобы советоваться с ними по такому важнейшему для меня делу, из-за которого я рискую отправиться на тот свет!" Ответ доктора Элоэсснера придет нескоро, уже после того, как решение будет принято, и подтвердит мнение доктора Пратта: ребенка надо сохранить.

Окончательное решение Фрида должна принять сама, и она решает сделать то, к чему так долго стремилась и для чего потребуется чудо. Решает сохранить ребенка – ребенка, чей прообраз Диего задумал написать в центре громадной фрески в Институте, над западной дверью: "Этот росток в виде полноценного ребенка, а не зародыша, укрытый в луковице растения, тянется корнями к плодородным недрам земли" и символизирует созидательное начало человека. Это будет дитя Детройта. Фрида хочет к августу вернуться в Мексику и рожать дома, в Койоакане.

Через полтора месяца, в удушающий зной мичиганского лета, случится беда. Люсьена Блох, которой Диего поручил Фриду, ничем не сможет помочь. В ночь на 4 июля Фрида в ужасающих муках, истекая кровью, теряет ребенка. Диего едет с ней в больницу Форда, пытается унять ее отчаяние. В последующие дни он приносит ей карандаши и краски, и она начинает рисовать. Он знает: для нее это единственное средство выжить.

Выйдя из больницы, Фрида пишет две картины, положившие начало ее особенной, глубоко индивидуальной манере живописи, в которой события ее повседневной жизни, желания, страхи, потаенные ощущения принимают символические и в то же время реальные формы. На

Фрида Кало. "Больница Генри Форда, или Летающая кровать". 1932 г.

одной она изобразила себя на больничной кровати после кесарева сечения, рядом – ее ребенок. На другой она лежит обнаженная в луже крови, а над кроватью, как символы пережитого, колышутся навязчивые, кошмарные видения: сломанная тазовая кость, лоток с хирургическими инструментами, цветок орхидеи, чудовищная улитка, причудливое знамя и трехмесячный зародыш – для этого Фрида попросила Диего принести ей медицинскую энциклопедию с иллюстрациями. На спинке больничной кровати выведена роковая дата: июль 1932 года.

В конце того же июля Диего приступает к росписи стен Института, и Фрида не может больше оставаться в стороне; она возвращается в отель, ей не терпится довершить свое дело, помочь мужу произвести на свет его произведение. Письмо Элоэсснеру, написанное вскоре после возвращения к нормальной жизни, хорошо передает ее настроение: противостоять несчастью и преодолеть собственные слабости, как ей уже удалось сделать в 1927 году. "*Doctorcito querido*[1], – пишет она, – я так надеялась заполучить маленького крикуна Диегито, но вышло по-другому, и теперь мне остается только перенести это".

В автобиографии Диего назовет это событие "трагедией Фриды".

После этого она будет все больше и больше замыкаться в своем горе, ища и не находя утешения. Только живопись позволит ей удержаться на плаву, но взамен лишит ее радости жизни. С этой даты, как отмечает Диего, "она начинает работу над целой серией шедевров, каких еще не знала история живописи, – картин, воспевающих стойкость женщины перед лицом суровой истины, неумолимой действительности, людской жестокости, телесных и душевных мук. Ни одна женщина не сумела запечатлеть на полотне столько выстраданной поэзии, как Фрида в Детройте в то время".

После выкидыша Фрида несколько недель подряд почти беспрерывно пишет и рисует. Живопись уводит ее от ужаса реальности, каждая картина, каждый рисунок – это послание к тем, кто ее окружает. Таков автопортрет "Между двух миров", на котором представлена ее жизнь, разрывающаяся между дорогим сердцу Диего индустриальным Детройтом и ее любимой Мексикой, или сделанные единым росчерком рисунки, на которых реальный ужас, пережитый в больничной палате, превращен в иероглифы: вереница зданий в центре Детройта, оплодотворенная яйцеклетка, далекое, как звезда, лицо Диего и плачущее небо.

Летом и осенью Диего словно одержимый работает над фресками. Он спешит воспользоваться дневным светом, который уже начинает убывать. Вместе с ним трудится целая мастерская, как во времена Возрождения, и он руководит творческим процессом, точно дирижер – оркестром. Эдсел Форд, который наблюдал за работой Диего сначала на подготовительной, а затем на решающей стадии, поражен его высоким профессионализмом и техникой росписи. С полуночи на лесах, воздвигнутых у стен, трудятся штукатуры, чтобы под утро ассистенты Диего – Клиффорд и Люсьена Блох – могли прочертить по трафарету контуры композиции и нанести первые краски. Когда рассветает, на леса поднимается Диего и выполняет рисунок целиком, прорабатывает тени и нюансы цветов. Он работает в одиночку целый день, иногда до ночи, без отдыха, прикрепив кисти к длинным жердям.

1. Дорогой Докторсито (*исп.*). (*Прим. перев.*)

Результат потрясает. День за днем возникают завораживающие образы, которые превращают стены Института искусства в гимн человеку-созидателю. Повсюду на стенах и на потолке неоклассического здания запечатлены различные этапы развития современной цивилизации. Фреска над западной дверью, где среди богинь земледелия изображен символический зародыш истории человечества, перекликается с фреской над восточной дверью — миром труда, могучими трубами и машинами. Росписи северной и южной стен — громадные картины, которые трудно охватить глазом, они рассказывают удивительную повесть индустриальной эры: извивы рек, геологические пласты, электрические импульсы, связывающие различные этапы жизни человечества, гигантские руки, вырывающие у материального мира вольфрам, никель и молибден для изготовления быстрорежущей стали, и огнедышащие пасти доменных печей, похожие на жерла вулканов. Разные виды промышленного сырья — известь, песок, уголь, медь — и разные этапы исследований в области медицины, промышленности и военного дела символизируют человеческие расы: они враждуют и примиряются друг с другом, а над ними, на фризе — люди, вечные образы, женственные и мужественные одновременно, и натруженные рабочие руки — руки с фресок Микеланджело, готовые к мести или божественные, как вытянутый палец Творца.

Каждая деталь этих росписей — сама по себе картина, а весь ансамбль открывается перед зрителем как головокружительная бездна, окно в безмерность минувшей и грядущей истории человечества. Никогда еще Диего Ривера не создавал таких масштабных по замыслу стенных росписей. Использовав все приемы и стили живописи, от классицизма до иллюзорной перспективы кубистов и экспрессионистов, иногда воспроизводя грубость реального мира с фотографической точностью, Ривера уместил в ограниченном пространстве дворика Института все многообразие человеческой эпопеи, жажду свершений, бегство от смерти, нескончаемую череду страданий и наслаждений, демонов и сладострастных ангелов творения. Никогда еще он до такой степени не выкладывался в работе, он сумел подняться и над своей революционной верой, втиснув ее в узкие рамки заказа, и над собственным страданием — страданием, которое позволило ему вместе с Фридой произвести на свет единственное дитя, какое они могли родить.

Диего Ривера и Фрида Кало покидают Детройт за неделю до торжественного открытия фресок. Первые отзывы журналистов — верное эхо добропорядочного детройтского общества — дали им понять, что надвигается буря. На росписи обрушилась лавина критики. Святоши, возглавляемые преподобным Ральфом Хиггинсом и иезуитом Юджином Поласом, были возмущены сценой вакцинации ребенка, где художник изобразил подателей вакцины, быка и осла: они расценили это как пародию на Рождество. Женские организации — школа в Мэригроув и католические клубы — восприняли изображения нагих женских тел как "прямое оскорбление американской женщины". Но хуже всего было общее настроение фресок, этих гимнов рабочей революции, где сжатые кулаки и красные звезды наводили на жуткую мысль о коммунистическом интернационале.

Когда скандал разразился, Диего и Фрида были уже в Нью-Йорке: художника пригласили расписывать большой зал "Радио-Сити", будуще-

го Рокфеллеровского центра. Тем, кто разругал его работу, Диего оставил печальное и горделивое послание: "Если мои детройтские фрески будут уничтожены, это причинит мне большую боль, потому что я отдал им год жизни и вложил в них весь мой талант. Но завтра я займусь другой работой, ведь я не просто "художник", а скорее человек, реализующий свою биологическую функцию — производить картины, как дерево производит цветы и плоды. Дерево не ропщет, когда теряет созданное им за год, потому что знает: в будущем году оно снова будет цвести и плодоносить".

Битва в Нью-Йорке

В начале марта 1933 года Диего и Фрида прибывают в Нью-Йорк: их встречает холодный зимний ветер, а за спиной у них бушует другая буря, разыгравшаяся во внутреннем дворике Института искусства в Детройте. Фрида без сожаления покинула индустриальный Детройт, с которым у нее связано столько тяжелых воспоминаний. Но недолгое пребывание в Мехико, куда она приехала проститься с умирающей матерью, и атмосфера скорби в родительском доме тоже не могли поднять ей настроение. А здесь, в Нью-Йорке, Диего Риверу ожидает новый заказ, и ему, как обычно, не терпится приступить к работе.

Еще во время подготовительной работы над детройтскими фресками Диего через миссис Пейн получил лестное предложение: участвовать в оформлении "Радио-Сити", нового культурного и художественного центра, который строит в Нью-Йорке Джон Рокфеллер-младший. Вначале планировалось, что в проекте будут участвовать Матисс, Пикассо и Ривера, но первые двое отказались, а Ривера согласился при условии, что от него не потребуют заранее никаких материалов. "В конкурсе участвовать не буду", — написал он Рэймонду Гуду, архитектору Центра. Нельсон Рокфеллер, сын Джона-младшего, в свое время приобрел несколько картин Риверы, а его супруга Абби, умная, утонченная, блестящая дама, была страстной поклонницей мексиканского художника. (Она даже заказала ему портрет своей дочери Бэбс, которой тогда было тринадцать лет.) Благодаря Нельсону и Абби и несмотря на недовольство Рэймонда Гуда, который хотел навязать художнику черно-белую роспись по холсту, — Диего на это заметил, что в таком случае Центр могут прозвать "Дворцом могильщиков"! — Ривера получил заказ на оформление главных помещений: большого зала с лифтами и вестибюля; всего около сотни квадратных метров за гонорар в двадцать одну тысячу долларов.

Столь грандиозное поле деятельности в таком престижном месте, в самом сердце крупнейшего города мира, — Диего выпала поистине уникальная возможность. Еще не закончив работу в Детройте, он уже видел контуры будущих фресок в Нью-Йорке. Комиссия, которая отбирала произведения искусства для строящегося Центра, задала несколько ходульную тему: "Человек, стоящий на пересечении дорог, с верой и надеждой вглядывается в очертания нового, светлого будущего". Но тема эта сразу же взволновала воображение художника. В любом случае его ждет новая творческая задача и, несомненно, самая волнующая встреча с публикой, о какой он только мог мечтать.

Однако этот проект таил в себе некую двусмысленность, и революционному художнику, каким считал себя Диего Ривера, тут было о чем задуматься. В Детройте, несмотря на присутствие патриарха Генри Форда, богатейшего человека в мире, и тяжелые условия жизни рабочих, была реальная мощь машин, ощутимая созидательная сила в виде громадных автомобильных парков, лабораторий, вагонов, подвозивших руду к доменным печам, — целый мир, материальный и в то же время фантастический, в котором соединялись далекое прошлое и будущее человека, и Диего удалось передать поэзию этого мира. Революционная мысль художника обошлась без символов и идей: реальные образы, станки и люди у него смогли заговорить — и сказанного оказалось достаточно, чтобы шокировать детройтских реакционеров.

Но в Нью-Йорке все было иначе. Рокфеллеровский центр (тогда еще его называли "Радио-Сити", потому что в нем должны были разместиться различные радиокомпании) был необычайно амбициозным проектом, который предстояло осуществить в разгар экономического кризиса, когда по улицам Нью-Йорка бродили толпы нищих и бездомных, а за тарелкой бесплатного супа выстраивались очереди. Первоначально на этом месте предполагалось построить здание для Метрополитен-опера. Но тут грянул кризис, работы были остановлены, и обширному участку земли в центре Манхэттена пришлось искать другое применение. Строительство обошлось в сто двадцать миллионов долларов, а сама по себе аренда земли стоила три миллиона триста тысяч ежегодно. Джон Рокфеллер-младший сумел выйти из положения, сдав часть площадей в субаренду частным компаниям. Этому комплексу зданий предстояло стать самым крупным в мире бастионом капитализма, наглядным символом всевластия денег. Чтобы ринуться на штурм этого гигантского сейфа, Диего Ривере нужно было быть либо очень храбрым, либо очень неосмотрительным.

Имя Рокфеллеров тоже было своего рода символом. Если Диего охотно рассказывал, что во время поездки в Советский Союз он видел, как в комнате рабочего на стене висели рядом портреты Ленина, Сталина и Генри Форда, то личность миллиардера Джона Рокфеллера особого пиетета у него не вызывала. Этот человек, безжалостный к самому себе и к другим, жил только ради прибыли и методично, с упорством муравья, выстроил громадную империю бизнеса. Достаточно сказать, что в свое время Диего написал на стене Парадного двора Министерства просвещения в Мехико портрет Джона Рокфеллера — собирательный образ алчного и безнравственного капиталиста.

В памяти прогрессивно мыслящих людей имя Рокфеллера и название компании "Стэндард ойл" были связаны с "бойней в Ладлоу". 20 апреля 1914 года вооруженный отряд на службе "Фьюэл энд айрон компани" штата Колорадо открыл огонь по бастующим рабочим. Сорок человек были убиты на месте, две женщины с детьми, укрывшиеся в здании шахты, умерли от ожогов. В ответ вспыхнуло восстание, грозившее перерасти в революцию, и президенту Вудро Вильсону пришлось послать войска, чтобы навести порядок. Виновником трагических событий в Ладлоу был Джон Рокфеллер-младший, отец Нельсона и автор проекта Рокфеллеровского центра — для левых интеллектуалов не могло быть более одиозной фигуры.

Вопреки мнению Фриды, Диего решил взяться за работу. По его словам, у него были для этого причины, которые он ставил выше всякого

политического конформизма. Центр был гигантским архитектурным сооружением, принадлежавшим всем жителям Нью-Йорка. В представлении Диего мощь американского пролетариата была такова, что семьдесят пять тысяч рабочих, занятых на стройке, могли считаться собственниками этого колоссального произведения искусства. К тому же, предоставив в распоряжение Диего стены вестибюля, Рокфеллеры дали ему возможность вписать в мировую историю свою страницу, которая переживет все запреты и несправедливости, подобно тому как египетские и тольтекские храмы пережили создавшие их деспотические режимы.

Замысел Диего, который он довел до сведения архитектора Гуда и Нельсона Рокфеллера, был идеологически недвусмысленным: пользуясь предложенной темой, показать силу тружеников и непреодолимую мощь прогресса. Несмотря на свой революционный пафос, проект был одобрен архитектором и Нельсоном Рокфеллером. Буря, поднявшаяся из-за детройтских фресок, не повредила репутации Диего: в Нью-Йорке его приняли с большим радушием.

Супруги Ривера вновь поселяются в отеле "Барбизон-Плаза", в том же номере, что и прошлый раз. После утомительных переездов и траурной атмосферы Койоакана Фриде хочется поразвлечься. Вдвоем с Люсьеной Блох они устраивают всевозможные проказы, жертвами которых становятся "старые козы" из высшего света. На фотографиях, снятых Люсьеной в номере "Барбизона", к Фриде словно вернулся задор студенческих лет: насмешливая улыбка, дерзкий взгляд, костюм китаянки, а на голове — абажур.

Другая ее излюбленная мишень — журналисты, снующие вокруг Диего. Один из них спросил ее, как Диего проводит свободное время, и получил краткий ответ: "Занимается любовью". В Детройте, незадолго до отъезда в Нью-Йорк, она уже произвела сенсацию, заявив, что как художник она значительно выше Риверы. Вместе с Люсьеной Блох и Кристиной Хестингс она подолгу бродит по китайскому кварталу, покупает безделушки или переодевается в шикарные платья и шляпы и прогуливается по Пятой авеню. Под этой показной веселостью кроются глубокая печаль и неотвязная тоска, которые отравляют ей жизнь с тех пор, как она потеряла ребенка и похоронила мать.

А еще она занимается живописью, притом не менее увлеченно и вдохновенно, чем Диего, расписывающий вестибюль "Радио-Сити". Она заканчивает несколько самых мучительных своих картин. В частности, ту, где показано ее рождение, — это попытка преодолеть ужас от утраты матери и гибели собственного ребенка, — и странный коллаж с платьем индеанки, развевающимся на фоне нью-йоркского пейзажа, — "Allá cuelga mi vestido" ("Там висит мое платье"), — на котором изображены самые уродливые и прозаические подробности американской жизни: переполненная помойка, трубы, загрязняющие воздух, и чересчур белое сиденье унитаза, поставленное на колонну. Поэт Сальвадор Ново объясняет эту картину как выражение индейской сущности Фриды и вызов, брошенный индустриальному миру: "Вода с выстиранной индейской сорочки капает в Гудзон".

В Нью-Йорке Фрида пишет один из самых замечательных автопортретов, на котором она предстает во всей своей необычайной красоте, в золотистом светящемся ореоле, и на ее бесстрастном, как маска, лице видны тайные знаки одиночества, взгляд стал глубже, в угольно-черных

зрачках горит огонек, а на шее — индейское ожерелье из тяжелых терракотовых бусин, напоминающее о древней эпохе человеческих жертвоприношений.

Диего набросился на работу с небывалым прежде неистовством. Он должен уложиться в двухмесячный срок. Роспись вестибюля надо закончить к Первому мая: эта дата имеет символическое значение в глазах художника, который хочет приобщить Соединенные Штаты к великой русской революции. Значительные средства, выделенные Рокфеллеровским центром, позволили Диего набрать большую группу ассистентов, которые подготавливают фон, прочерчивают контуры, помогают ему работать ускоренными темпами. (Кроме Люсьены Блох, с ним работают художник Димитров из детройтского Института искусства, Бен Шейн, Лу Блох и японец Хидэо Нода.) Между двумя посредственными фресками Брэнгуина и Серта расцветает гигантский триптих, рассказывающий всю историю человечества, от падения богов и рождения науки до свержения тирании и перехода власти к народу.

В центре среднего панно изображен рабочий, управляющий машиной; он находится на пересечении двух эллипсов, обозначающих две вселенные, макрокосм и микрокосм. Вокруг машин — мужчины и женщины, по их движениям ясно, что они борются за свободу. От фрески исходит ощущение необузданной мрачной силы, и среди этого, словно звенящие ноты, — алые сполохи Революции.

По мере того как проект обретает зримые очертания, становятся очевидными истинные намерения Диего Риверы, причины его творческой одержимости, невероятной работоспособности. Репортер из "Уорлд телеграм", посетивший "Радио-Сити", открывает заградительный огонь, озаглавив статью: "РИВЕРА ВОСПЕВАЕТ АГРЕССИВНЫЕ АКЦИИ КОММУНИСТОВ!". То, как он описывает фрески, разжигает любопытство, а затем и гнев первых посетителей. Фрески еще не закончены, а над Рокфеллеровским центром уже бушует буря. Сам Нельсон Рокфеллер шокирован резкостью аллегорий художника, который изобразил капитализм в виде тирании, полицейских зверств, "звероподобных финансовых воротил и продажных женщин в последней стадии сифилиса". Но кое-что он считает абсолютно неприемлемым. Это лицо Ленина, которым художник в последний момент заменил неизвестного рабочего, соединяющего в братском пожатии руки чернокожего американца, крестьянина из Латинской Америки и русского солдата, "союзников будущего", как объяснял сам Диего. Если бурю в Детройте вызвала сцена, пародирующая Рождество, то главной причиной скандала в Рокфеллеровском центре стал портрет Ленина. Но на этот раз Диего захвачен врасплох, ему не укрыться.

4 мая Нельсон Рокфеллер пишет художнику письмо. Он требует убрать с фрески лицо, "которое могло бы оскорбить чувства очень многих людей", и предлагает заменить его "лицом какого-нибудь неизвестного человека". Получив это послание, фактически ультиматум, Диего спрашивает у друзей и помощников: "Разве художник не вправе сам выбирать модели для своих произведений?" Бертрам Вольфе, успевший, как и Ривера, побывать в коммунистической партии, советует осторожности ради заменить лицо Ленина лицом Авраама Линкольна, "чтобы спасти фреску в целом". Но окружение Диего давит на него, требуя проявить твердость.

Возможно, определяющую роль в его выборе сыграла Фрида. Из любви к Диего она вслед за ним порвала с коммунистической партией, но осталась верна революционным идеалам и не одобряла компромисс, каким, с ее точки зрения, было сотрудничество с Рокфеллерами. Глубокая неприязнь Фриды к американскому обществу и ее горделивая реакция отторжения наверняка повлияли на Диего, который полностью полагается на решения жены. Разве не сказал он в интервью Аните Бреннер сразу по приезде в Нью-Йорк, что "моя жена и Карл Маркс вылечили меня от причуд и излишеств моего барочного периода"? Так или иначе, но два дня спустя он пишет Нельсону ответное письмо, в котором категорически отвергает попытку найти компромисс. "Если портрет ныне покойного великого человека, — пишет он, — может оскорбить чувства неких людей, то этих людей при их образе мыслей, несомненно, должен оскорбить мой творческий замысел в целом. Поэтому я предпочел бы не уродовать мое произведение, а уничтожить его полностью, чтобы, по крайней мере, сохранить его моральную целостность".

Такое решение чревато серьезными последствиями, и, посылая это письмо, Диего сознает, что конфликт неизбежен. Но его демарш — в какой-то степени он приносит искусство в жертву своим политическим идеалам — это еще и проявление любви к Фриде. В ней он видит воплощение мексиканского героизма, дух Сапаты и Хуареса, восставший против всесилия американского капитала. Более того, отказываясь уступить нажиму Рокфеллера, Диего Ривера по сути проявляет последовательность. Ведь он всегда утверждал: назначение настенной живописи — показать, что искусство отныне принадлежит народу. В 1925 году он определил настенную живопись как "собственность народа, которому она адресована".

Предвидя исход конфликта, Ривера — несмотря на запрет Рокфеллера, который закрыл Центр для посещений и поставил у входа вооруженных охранников, — фотографирует фрески (Люсьене Блох удается пронести под одеждой фотоаппарат). 9 мая, когда здание берут штурмом, Фрида и Диего вдвоем стоят на лесах. Охранники под началом "полномочного посла капитализма" Робертсона силой выводят из здания художника и его ассистентов, а затем закрывают фреску экраном из натянутых на рамы полотен. Вход в вестибюль завешен брезентом, собравшихся вокруг здания людей разгоняет конная полиция, как если бы, иронически замечает Диего, "весь город со своими банками и биржевыми маклерами, доходными домами и особняками миллионеров мог развалиться от одного лишь портрета Владимира Ильича[1]".

Вначале — но очень недолго — Диего надеется мобилизовать общественное мнение на защиту своего искусства. Он делает несколько заявлений в прессе и получает письма с выражением солидарности от художников всего мира. Выступая на одной из нью-йоркских радиостанций, он ставит вопрос так:

Предположим, какой-то американский миллионер купил Сикстинскую капеллу, где находится творение Микеланджело... Имеет ли он право уничтожить фрески Сикстинской капеллы?

1. Bertram Wolfe. The Fabulous Life of Diego Rivera. New York, 1963.

Но есть другое право, говорит Диего, право, которое признают в Мексике и которое является синонимом демократии:

Мы не можем не согласиться, что существуют произведения искусства, которые принадлежат всему человечеству, и никто не вправе уничтожить их или любоваться ими в одиночку под предлогом, что он является их собственником.

Несмотря на неудачу, Диего не сидит сложа руки. Он использует деньги, полученные от Фонда Рокфеллера, чтобы написать копию фресок "Радио-Сити" в школе "Нью-Йоркерс", директором которой работает его друг Бертрам Вольфе. Так он будет знать, что в самом капиталистическом городе мира от его революционного послания остался хоть какой-то след. Фрида следует за ним повсюду, на работу и на общественные акции. В Колумбийском университете она вместе с Диего занимает место на эстраде, чтобы выступить в защиту одного коммуниста. Она сидит, "такая прямая и гордая", "похожая на ацтекскую принцессу", а художник призывает студентов к мятежу: "Кто-то сказал, будто революция не нуждается в искусстве, а вот искусство нуждается в революции. Это неправда. Революция нуждается в революционном искусстве. Для революционера искусство — совсем не то, чем оно является для романтика. Не возбуждающее средство, не допинг. Оно — продукт, питающий нервную систему. Продукт, необходимый для борьбы. Такой же продукт, как пшеница".

Но революции, о которой мечтает Диего, не будет. Америка закрывает перед ним двери. Через полгода после того, как вооруженные охранники ворвались в вестибюль "Радио-Сити", Нельсон приказывает срочно замазать фрески Диего. Возмущаться по этому поводу будет только мексиканская пресса, да еще газета "Юниверсал" выйдет с заголовком: "Убийство картины". <...>

Как ни странно, вместо того чтобы укрепить любовь Диего и Фриды, "битва за Рокфеллеровский центр" приблизит их к разрыву. После бурного творческого и эмоционального подъема, когда Диего создавал фрески и сражался с Рокфеллерами, у художника наступает период депрессии. С ним происходит то, что уже давно произошло с Фридой: он остро ощущает свое одиночество в Нью-Йорке. Его друзья — Бертрам Вольфе, Люсьена Блох, Санчес Флорес, Артур Нидендорф — малочисленны и не могут ему ничем помочь. Негодующих статей Хосе Хуана Таблады в мексиканских газетах и заметок Аниты Бреннер в "Нью-Йорк таймс" недостаточно, чтобы он почувствовал себя защищенным.

Фриде в Нью-Йорке в это время плохо, как никогда. Она страдает от летней жары, боли в правой ноге, покалеченной в аварии, мешают ей двигаться. Пока Диего пишет двадцать одну фреску на мобильных панно в школе "Нью-Йоркерс", Фрида скучает в квартире, снятой ими неподалеку от школы, на Тринадцатой улице. Диего каждый вечер устраивает приемы и флиртует с молодыми женщинами, которые ему позируют или уверяют, будто занимаются с ним английским языком. Он не скрывает своего интереса к молодой художнице, живущей в том же доме и навещающей его в школе: это Луиза Невельсон, в девичестве Берлявская, еврейка, — она родилась в Киеве в 1899 году и эмигрировала вместе с семьей. Она разведена и свободна, и Фриду сразу же охваты-

вает ревность. Луиза и ее подруга Марджори Итон становятся ассистентками Диего. О Диего она отзывается с симпатией, а Фриду называет бесконечно щедрым человеком. Впоследствии она опубликует свои воспоминания, "Рассветы и закаты", в которых расскажет о жизни в Нью-Йорке, в этом блестящем городе, где каждый день был праздником, где было "величие". Вот краткая характеристика, данная ею Фриде: "Она знала, чего хочет от жизни, и жила именно той жизнью, какой хотела".

Людоед из Мехико, пожиратель женщин и неисправимый лгун с Монпарнаса снова вышел на охоту. И Фрида еще сильнее чувствует свое одиночество, еще больше замыкается в себе. Как всегда, она с честью выдерживает испытание: бывают моменты, когда она прячется от всех, а порой она принимается всех очаровывать. Она рисует свое одиночество, свою несвободу в этом огромном городе: вид из окна, небоскребы, расчерченный лабиринт улиц. Тоску, крах личной жизни, ненависть к себе самой — все это она хочет запечатлеть на гипсовом панно, на котором упражняется в искусстве фрески. Она пишет вокруг своего лица: "UGLY, FEA" ("Уродина"), а потом разбивает панно, швырнув об пол. Эта разбитая маска, это лицо, похожее на подобранный в развалинах обломок, лучше всего говорит о Фриде и о Диего.

Она пишет подруге Исабель Кампос 16 ноября 1933 года:

Дорогая Исабель, вот уже год, как я не получила ни строчки, ни от тебя, ни от остальных. Ты можешь представить, каким был для меня этот год, но я не хочу об этом говорить, все будет напрасно, ничто на свете не сможет меня утешить. <...>

Здесь, в Гринголандии, я только и мечтаю о том, как бы вернуться в Мексику, но нам надо оставаться здесь: это необходимо Диего для его работы. Нью-Йорк очень красивый, мне здесь нравится гораздо больше, чем в Детройте, но, конечно, это не Мексика. <...> Вчера первый раз пошел снег, скоро здесь станет так холодно, что можно будет отморозить себе... укромное место, но ничего не поделаешь, придется одеваться внизу потеплее и выходить под этот снег. <...> Когда я вернусь, побалуй меня творожниками с цветами тыквы и пульке: как подумаю об этом, сразу слюнки текут.

Больше всего ей не хватает человеческого тепла, мрачноватого юмора мексиканцев, их мягкосердечия даже в злобе, их веселости даже перед лицом убийства. Она презирает янки за их спесь, холодную протестантскую чопорность. Несколькими годами позже она без обиняков признается своему другу доктору Лео Элоэсснеру:

Я не люблю гринго, со всеми их достоинствами и многочисленными недостатками, с их душевным складом, их омерзительным пуританизмом <...> Меня раздражает, что в Гринголандии в человеке больше всего ценится честолюбие, желание стать "кем-то", а я, откровенно говоря, нисколько не стремлюсь кем-то там стать. Я презираю их чванство и совершенно не желаю сделаться большой шишкой.

К тоске по родине примешивается горечь одиночества. Диего снова и снова оттягивает время возвращения в Мексику, где ему опять предстоит столкнуться с происками конкурентов, интригами и материальными проблемами. На фресковых панно "Портрет Америки" для школы "Нью-Йоркерс" он, как настоящий революционный художник, за-

глянул в будущее. В будущем Диего видится угроза фашизма, надежда на мировую революцию. Никогда еще он не был так близок к троцкизму.

Политическая ситуация в Мексике неопределенная, предстоят выборы, и к власти должен прийти генерал Карденас. Гибель сальвадорского революционера Сесара Аугусто Сандино, убитого вслед за Мельей, убедила Риверу в том, что революция не может начаться с латиноамериканских стран, где преобладает сельское население и царят почти средневековые нравы. Только трудящиеся массы на севере континента могут подняться на борьбу и победить новых Цезарей.

И все же, видя страдания Фриды, он решает вернуться. Луиза Невельсон рассказывает, что у них совсем не было денег, друзья сложились, купили им билеты до Мексики и проводили их, боясь, как бы они не отдали билеты кому-то другому. 20 сентября 1933 года Диего и Фрида садятся на пароход "Восток", идущий в Веракрус с заходом в Гавану. Деньги, полученные в Фонде Рокфеллера, они истратили, а от их иллюзий за этот тяжелый год в Нью-Йорке почти ничего не осталось.

Воспоминание о незаживающей ране

Теперешний приезд Диего в Мексику совсем не похож на его возвращение из Европы двенадцать лет назад. За эти месяцы в Нью-Йорке у него накопилось немало обид и разочарований. Недавний выкидыш ослабил и без того хрупкое здоровье Фриды. Она в таком моральном состоянии, что болезнь становится для нее чем-то вроде прибежища. Алехандро Гомесу Ариасу, бывшему жениху, а теперь другу и советчику, она пишет: "У меня в голове полно крохотных паучков и масса всяких мелких букашек".

Диего Ривера вновь приступил к своей грандиозной работе — росписи стен Национального дворца, где он намерен показать важнейшие этапы индейской цивилизации в Мексике, Великий Теночтитлан ацтеков, царства тарасков, сапотеков, ольмеков, майя. Ему не дает покоя воспоминание о фреске, уничтоженной в Рокфеллеровском центре, и, когда ему и Ороско поручают написать панно во Дворце изящных искусств, он решает восстановить "убитую картину". Из мести он добавляет к ней портрет Джона Рокфеллера-младшего в ночном клубе, рядом с проститутками и "возбудителями венерических заболеваний".

А Фрида, которая с таким нетерпением и такими надеждами рвалась на родину, не находит покоя. Снова к ней подступают одиночество, боль, ощущение рока, тяготеющего над семьей Кало, которое особенно усилилось после смерти матери. А еще — предательство Кристины.

Связь Диего с ее младшей сестрой (у них с Фридой год разницы), видимо, началась в то время, когда она долго лечилась после выкидыша. Для Фриды это немыслимо, невыносимо. Кристина всегда была ей гораздо ближе, чем Матита, Адриана или Изольда, это как бы ее двойник: в детстве она любила ее больше всех и больше всех ненавидела, они все делали вместе; именно Кристину она понапрасну ждала в клинике Красного Креста после аварии, Кристине писала бесконечные письма из американской ссылки. Когда она решилась познакомиться с Диего, то в числе первых показанных ему картин был портрет Кристины, написанный в 1928 году. На портрете — современная девушка с тонким

лицом, не таким смуглым, как у Фриды. На фреске Диего Риверы "Мир сегодняшний и завтрашний" (на южной стене Национального дворца) изображены Фрида и Кристина, вдвоем раздающие агитационную литературу. У Кристины такой же затуманенный взгляд, как у отца.

После развода Кристина с двумя детьми переехала к отцу в Койоакан. Это все, что осталось от большой семьи, все, что осталось у Фриды. В сущности, у них с Кристиной мало общего — в юности младшая сестра завидовала уму, смелости, романам Фриды, и, судя по всему, именно зависть побудила ее теперь сойтись с человеком, над которым она когда-то потешалась. К детям Кристины Фрида привязалась как к своим собственным. Кристина, казалось ей, единственная, с кем Диего не должен был ей изменять, единственная ее союзница.

Фрида узнала о предательстве летом 1934 года от самой Кристины. По словам сестры, это стало для нее кошмаром. Отец Фриды впал в амнезию, мечта о ребенке оказалась несбыточной, а Кристина ее предала. Она разом потеряла все. Не в ее характере мириться с ложью. Она решает разбить маску и покидает Диего, замыкаясь в своем одиночестве. Поскольку она не может больше видеть Кристину, то снимает себе квартиру на улице Инсурхентес и пытается выжить — гордость не позволяет ей сделать первый шаг к примирению, она ждет этого от Диего.

Любовная размолвка между Диего и Фридой — не просто эпизод в их супружеской жизни. Оба они сбросили маски. Пока Фрида жила с мужем в Соединенных Штатах, она многое как будто бы перестала слышать и видеть. Столь ненавидимое ею англосаксонское общество заслонило от нее мексиканскую действительность. Они жили в яркой, увлекательной сказке, где Диего играл роль "освободителя", а она — "ацтекской принцессы". Но за это время мексиканская действительность, далекая от народных легенд и наивной экзотики, отнюдь не перестала существовать. Она не сводилась к вечеринкам, на которых можно переодеться и сплясать сандунгу, или к величественному, ангелоподобному образу индеанки на фотопортретах, этих роскошных зеркалах, которые ставили перед ней лучшие в мире фотографы, от Имоджин Каннингем до Эдварда Вестона, от Николаса Мьюрея до Лолы и Мануэля Альвареса Браво. Действительность — это там, на другом берегу Рио Гранде. Вот почему ей так хотелось вернуться: ведь ее место — там, хоть она и знает, что Диего будет там таким же, как остальные мужчины.

Измена Диего, который обманывал жену с ее же сестрой, означала, что Фриду постигла неизбежная, роковая участь мексиканской женщины. Диего лишь повторил семейную драму, которую сам наблюдал в детстве. Его мать, донья Мария, всю жизнь страдала от измен мужа, жившего на два дома — с семьей и с любовницей. Она пыталась найти поддержку у сына, даже приезжала к нему в Испанию, и вынуждена была смириться со своим несчастьем, говоря о нем лишь изредка и намеками. Так, например, на фотографии, которую она подарила своему первому внуку, сыну Диего и Ангелины, было написано, что она многое принесла в жертву и вынесла глубокие унижения ради того, чтобы сохранить брак и "не причинять горя своим детям".

Диего необходима сексуальная свобода, она питает его искусство, она — одно из проявлений революции. Однако это совсем не то, что антибуржуазный имморализм парижской богемы. У Диего влечение к женскому телу — мощный творческий импульс. Близость женщины необходима ему так же, как Гогену или Матиссу. В красоте женского тела

воплощена созидательная энергия жизни, сила реальности в противовес бесплодным ухищрениям интеллекта. Вся его живопись наполнена верой в наслаждение, во всесилие жизни, в лучезарную женскую красоту, которая противостоит воинственным, смертоносным инстинктам мужчин.

Много было сказано о ненасытных плотских аппетитах Диего, о его неудержимой погоне за наслаждениями. Но в этом не весь Диего. В еде он почти аскет, ест только фрукты, от мяса и продуктов, содержащих крахмал, обычно воздерживается, пьет только минеральную воду. Он способен проработать, стоя на лесах, восемнадцать часов кряду, он находит себе все новые занятия и, кажется, никогда не спит.

В мягких, нежных очертаниях женского тела художник, подобно Матиссу и Сезанну, ищет гармонию, которая сможет уберечь наш мир от трагической судьбы. Этот мотив встречается во всех его картинах и настенных росписях, во все периоды его творчества. На фресках в Детройте войну, рабство бедняков и злобу богачей побеждают прекрасные женские тела, чьи округлые формы соседствуют с налитыми соком плодами и волнующейся грудью матери-земли. Ни один художник не сумел столь убедительно показать, как дополняют друг друга мужское и женское начала, война и любовь, сила солнца и сила луны. Одно из проявлений этой двойственности — тело самого Диего. Этот великан весь состоит из округлостей, на его некрасивом лице сияют прекрасные глаза, порой он неукротим, а порой необычайно нежен. Сам он шутки ради говаривал, что он одновременно и мужчина и женщина, и в доказательство показывал свои груди.

Прямолинейному, агрессивному миру Севера — миру индустрии, производителю машин и оружия, реальному миру Детройта и Нью-Йорка — Диего противопоставляет танцующие линии, безупречно прочерченные кривые, какие создавал Матисс, созерцая женщин. Так он рисовал детей, кругленьких, как ольмекские божки-амулеты, девочек с лицами гладкими, словно отшлифованный камень, и с глазами, похожими на шарики из обсидиана; обнаженные тела индеанок на морском берегу, поблескивающую кожу, широкие спины женщин из народа, их тяжелые груди, эту восхитительную линию, идущую от затылка к груди и вобравшую в себя мистическую силу желания, прилив страсти, оргазм и извержение жизни.

Для Фриды любовь сродни религии. Она не может делить Диего с другой женщиной, особенно если эта женщина — ее сестра. Это не собственнический инстинкт, просто ее привязанность к Диего не терпит компромиссов. Она не донья Мария, не Ангелина Белова. Она не способна мириться с ложью и не хочет уходить в тень. Поняв, чего добивается Диего, она решает бороться, а единственная форма борьбы для нее — разлука с мужчиной, которого она любит.

Это самое нелегкое решение в ее жизни, но к трудностям она привыкла. Сильный характер, закаленный бедами и болью, — часть ее обаяния, перед которым не смог устоять Диего. С тех пор как он узнал ее, она стала для него идеалом женщины. Дело не во внешности: за полудетской хрупкостью Фриды он угадал отвагу и стойкость, которые считает главным достоинством женщины, залогом ее превосходства над мужчиной. В ней соединилось все то, чем он больше всего восхищается: решимость, страстность, абсолютная искренность — иногда это даже

пугает его, но жизни без нее он себе не представляет. Сейчас он играет с ней, играет в жестокую любовную игру, придающую жизни остроту, игру обольщения и желания, которую может направлять, может понять только она одна.

Но одиночество изнуряет ее. Без Диего, вдали от него Фрида — ничто, она чувствует, знает это. 26 ноября, через несколько недель после разрыва, она пишет доктору Элоэсснеру: "Я в такой тоске, что даже не́ могу рисовать. Мои дела с Диего становятся хуже день ото дня. Я знаю, в том, что случилось, есть моя вина, и немалая, я не поняла, что ему с самого начала было нужно, и воспротивилась неизбежному".

В данном случае Фрида лишь кажется решительной и непреклонной, это маска, под которой она прячет моральные и физические страдания. На самом деле она такая ранимая, такая зависимая, такая беззащитная! Прежде ей казалось, что их с Диего плотский и духовный союз столь же крепок и долговечен, как кровные узы. С горечью пишет она Элоэсснеру: "Теперь мы не сможем сделать то, о чем говорили: уничтожить все человечество, оставив только Диего, вас и меня — теперь этого недостаточно, чтобы сделать Диего счастливым".

То, что Фрида не может высказать Диего словами, она говорит своими картинами. В этом году, самом мрачном и пустом в ее жизни, она пишет картину в наивном стиле, картину-послание Диего, в которой с юмором и целомудренной сдержанностью рассказывает, как она страдает от его измены: "Unos cuantos piquetitos" ("Всего несколько царапин"). Нагая Фрида лежит на кровати, коротко остриженная (она отрезала свои великолепные длинные волосы, которые так любил Диего), на ее теле — следы от ударов ножом. В музее Фриды Кало хранится эскиз к этой картине, воспроизводящий факт из уголовной хроники: убийца стоит перед кроватью рядом с плачущим сыном и поясняет: "Всего несколько царапин, господин судья, даже меньше двадцати". В окончательном варианте у мужчины в запачканной кровью рубашке лицо Диего Риверы.

Фрида Кало. "Всего несколько царапин". 1935 г.

В автобиографии Диего пытается оправдать свой поступок, но както уж очень нелепо: он называет Кристину не сестрой Фриды, а ее "лучшей подругой". Иногда он проявляет непостижимое равнодушие к приличиям и условностям, как будто перед ним — кривое зеркало, которое не позволяет ему увидеть и понять страдания окружающих. Не впервые Диего изменяет женщине с ее сестрой или "лучшей подругой". Ангелина Белова считала Маревну своей самой близкой подругой, Лупе Марин Диего изменил с ее младшей сестрой, что в итоге и привело к разрыву. Это пренебрежение общепринятыми нормами, вероятно, единственное проявление жестокости, на какое способен Диего. А Фрида — единственная женщина, способная понять такую его особенность, потому что она любит Диего больше самой себя и эта любовь для нее выше самолюбия.

Проведя несколько месяцев в одиночестве, вдали от Диего, она решает вернуться: "Гордости у ней поубавилось, а любовь осталась прежней", — не без самодовольства замечает Диего. Но ее маска дала трещину. С 1925 года, несмотря на все усилия начать жизнь заново и достойно выглядеть перед людьми, у Фриды навсегда останется "воспоминание о незаживающей ране" — это название одного из ее рисунков 1938 года, — которая для нее неотделима от глубоких шрамов, покрывающих ее тело. Кровь, смерть, навязчивые страхи, внутренняя пустота, различимая в ее взгляде, — все это теперь стало неотъемлемой частью ее самой и наполняет все ее произведения.

В то время как Диего наслаждается жизнью, пожирая каждого и каждую, кто оказывается в его окружении, и без устали покрывает стены знаками и символами вдохновляющей его Истории, Фрида чувствует, что вдали от своего солнца она остынет и превратится в ничто. Пытаясь както выжить, она пускается в безумную авантюру — на частном самолете улетает с Анитой Бреннер в Нью-Йорк, демонстративно флиртует с другими мужчинами; возникают даже слухи о ее связи с женщиной.

В 1936 году, возможно через Луизу Невельсон, она знакомится с японо-американским скульптором Исаму Ногути. Это художник-романтик, без гроша в кармане, создавший скульптурные портреты знаменитостей нью-йоркского высшего света, а также художника Хосе Клементе Ороско. В Мехико он приезжает выполнять заказ Абелардо Родригеса — барельеф из кирпича и цемента — и встречается с Диего и Фридой. Не исключено, что Фриде он понадобился — как впоследствии Николас Мьюрей и Троцкий — лишь для того, чтобы возбудить ревность Диего. Но ничто не может предотвратить распад их брака, угасание любви. Рисунок Фриды, сделанный в феврале 1947 года, выглядит как ужасающий итог долгих страданий молодой женщины, безысходного одиночества, потерянности, которую она ощутила, лишившись Диего. Рядом с символами инь и ян (эти символы Диего присвоил ей как выражение присущей им обоим двойственной сексуальности — он мужское начало в ней, она женское начало в нем) изображена разбитая маска Фриды с третьим глазом во лбу, означающим познание боли: она привязана к пыточному станку, откуда вырастают корни, обвивающие и раздирающие ее, тут же — могила, на которой написано:

RUINA!			КРАХ!		
CASA	NIDO	TODO	ДОМ	ГНЕЗДО	ВСЕ
PARA	PARA	PARA	ДЛЯ	ДЛЯ	ЭТО
AVES	AMOR	NADA	ПТИЦ	ЛЮБВИ	ПОНАПРАСНУ

В эти годы она создает свои самые эмоциональные картины, больше похожие на крик боли, чем на обдуманные, рационально выстроенные произведения искусства, и очень близкие к грубовато-откровенным народным картинам, написанным по обету. На этих картинах показана роковая взаимосвязь между детством и смертью. Смерть маленького Димаса, товарища Фриды по детским играм, которого Ривера изобразил когда-то лежащим на руках у старшей сестры Дельфины, стала для Фриды воплощением мексиканской трагедии. На ее картине мертвый ребенок лежит в нарядной одежде, увенчанный неким бумажным подобием короны, похожий на жертву в древнем ацтекском ритуале, — пародийное воплощение царственности детства.

Фрида Кало. "Четыре обитателя Мехико". 1937 г.

Дети, связанные со смертью, вопрошают мир взрослых в цикле картин "Четыре обитателя Мехико", написанном в 1938 году в ответ на еще одну картину Диего — "Ребенок в маске смерти". Чтобы избыть свое одиночество, утрату любви, Фрида изображает ритуалы изгнания злого духа, где раны и кровь символизируют моральные пытки, которым она себя подвергает. Навязчивое желание изувечить себя, страх перед безумием проступают на этих картинах со всей очевидностью: вскрытая вена на картине "Две Фриды", ожерелье из терновника и вырванное сердце на картине "Сердце" — немые рассказы о боли, бесстрастные кровоточащие свидетельства, которые стремятся привлечь к себе рассеянный взгляд Диего и которые ужасают ее современников.

В конце 1938 года журналистка Клер Бут Люс из американского журнала "Вэнити фэр" просит Фриду написать картину в память о ее подруге, актрисе Дороти Хейл, которая недавно покончила жизнь самоубийством в Нью-Йорке, выбросившись из окна. Но Фрида изображает на картине собственное самоубийство, каким оно представлялось ей во время приступов отчаяния, возможно, после разрыва с Диего и бегства из Мехико. Актриса лежит на земле, одетая в вечернее платье, на груди, как прощальный дар, покоится букет роз, которые Исаму Ногути любил преподносить Фриде. Но заказчицу испугала жестокость картины, кровь, заливающая лицо Дороти и словно затекающая под раму. Все, что

Фрида имела сказать, она говорила с суровой, ранящей прямотой: самоубийство одинокой женщины без средств к существованию и без будущего должно было устыдить весь мир.

В это тяжелое время она хватается за любой предлог, чтобы послать весть о своем страдании. Она впервые изображает на картине взрезанные плоды, чья кожа сорвана, а мякоть выставлена на безжалостно яркий свет, как, например, плоды опунции на картине 1937 года, которые до конца жизни станут символом ее оскорбленной женственности и которые под ее влиянием появятся также на картинах Диего. Она создает все более и более причудливые картины, порой рассказывающие о ее жизни, — например, "Что дала мне вода", 1938 года, где обрывки видений плавают в ванне вокруг ее погруженных в воду ног, — а порой выражающие ее веру в магию собственного прошлого, которое досталось ей от кормилицы, в чудесное молоко, по капле стекающее в ее рот на картине "Моя кормилица и я" 1937 года и навеки соединившее ее с миром коренных жителей Центральной Америки.

Живопись стала для нее абсолютной необходимостью, единственной возможностью выжить после разрыва с Диего. Но искусство не в силах побороть действительность, и в конце 1939 года, когда Фрида возвращается из Парижа, Диего просит у нее согласия на развод. В крушении их супружества не уцелеет ничего.

Круговорот любви

У Диего и Фриды силы на исходе. Многолетние денежные затруднения, война и бесконечные житейские неурядицы не прошли даром. Развод, которого добивается Диего, — лишь последний акт этой бурной жизни, заключительная точка в брачном контракте, ставшем тюрьмой для его чувств. Оба они обессилены потому, что их конфликт стал для каждого самой важной страницей в жизни, единственным действительно историческим событием. Любовь, совместная жизнь, затем конфликт — это невероятный факт сосуществования инь и ян, двух начал, правящих миром, или, согласно мифологии ацтеков, соединение Ометекутли и Омесиуатль, мужского и женского божеств, породивших жизнь на земле. Диего еще не сознает этого, когда принимает решение расстаться с Фридой. А Фрида поняла это с самого начала, увидела тем самым третьим глазом, которым наделило ее страдание. Для нее мир всегда был разделен на две половины: день и ночь, луна и солнце, вода и огонь, сон и явь, материнская клетка или замкнутое пространство матки и вторгающийся сперматозоид, смертоносный нож. Фрида знает это, угадывает упрямым инстинктом, который всегда предшествует мысли.

Оба они художники, а не интеллектуалы. Их мысль живет в глазах и в кончиках пальцев. Они не оперируют идеями и символами в чистом виде, они проживают их в собственном теле, как в танце или акте любви. А затем переносят на полотно. Солнечной натуре Диего свойственно обманываться в своих чувствах, стремиться завоевать любовь.

Необузданная страстность и собственническая ревность Диего столкнулись со сдержанностью, мечтательностью, склонностью к одиночеству, культом страдания, присущими Фриде. Ее страх перед страданием следует понимать и как страх перед наслаждением. Все это заложено в

природе вещей, иначе говоря, в законах общества (мексиканского, индейского, латинского, христианского), в жестоких, иногда преступных играх, порождаемых этими законами. Мужчине положено быть завоевателем, подчинять и использовать людей, испытывать известное наслаждение от чинимого им зла и от чужих слез; удел женщины — зависимость, страдание и одиночество, но также и дар ясновидения, инстинктивное предощущение опасностей и горестей.

История войны между Диего и Фридой в 1935—1940 годах отнюдь не сводится к простой супружеской размолвке, с бурными ссорами, примирениями и хронической ложью. Это символическое действо, герои которого находятся на сцене и разыгрывают драму страсти, используя жесты и па *baile de la Conquista* — танца конкистадоров, знаменитейшего народного ритуала, общего для всех индейцев Центральной и Южной Америки, где, как гласит перуанская пословица, "побежденный побежден, а победитель обречен".

К исходу этого конфликта Диего и Фрида станут совсем другими людьми, и их жизнь будет совсем не такой, как прежде, ибо недостаточно одного желания изменить общество, надо еще совершить революцию в самом себе.

Знаменательно, что в этой истории определенную роль сыграли Лев Троцкий и Андре Бретон и что они вошли в жизнь Диего и Фриды как раз в момент, когда их брак распался. 1936 год — год великих революционных потрясений в Европе вообще, но особенно в Испании: 3 мая происходит рабочее восстание в Барселоне, положившее начало гражданской войне со всеми ее ужасами. На демонстрациях в поддержку республиканцев Диего и Фрида шагают рядом: бесстрашие молодости, серьезное выражение лица, горящий взгляд — все как в прежние времена, на первомайской демонстрации 1929 года, когда Фрида шла в колонне Союза художников и скульпторов вместе с Диего и Хавьером Герреро. Политический кризис 1934 года, когда коммунисты выступили против золоторубашечников (профашистская организация, предположительно финансируемая Госдепартаментом США), экономический кризис 1935 года с парализовавшими всю страну забастовками способствовали сближению Диего и Фриды, революционные идеалы помогают им снова понять друг друга.

Когда 9 января 1937 года Лев Троцкий и его жена Наталья Седова на танкере "Рут" прибывают в порт Тампико, Фрида от имени Диего встречает изгнанника и предоставляет ему убежище в доме своих родителей в Койоакане. Для Фриды, как и для Диего, знакомство с Троцким было важным и радостным событием. Троцкий, которого эмиссары Сталина преследовали по всему миру, которого выдворили из Норвегии, по распоряжению Рузвельта не пустили в Соединенные Штаты,

Фрида Кало и Лев Троцкий. Мехико, 1937 г.

Фрида Кало встречает в Тампико Троцкого и Наталью Седову. 1937 г.

предстает как живой символ мученичества во имя коммунизма, чистый и бескомпромиссный революционер, несущий миру бунтарское наследие Маркса и Ленина. Новый президент Мексики Ласаро Карденас разрешил ему пребывание в стране в ответ на просьбу Диего Риверы. В глазах Диего Троцкий — воплощение революционного идеала, человек, всего себя принесший в жертву идее. Сочувствуя тяжелому положению, в котором оказался основатель Красной армии, Ласаро Карденас в братском порыве даже посылает в Тампико свой личный поезд "Эль Идальго", и Троцкий со всей свитой (секретари, телохранители) поселяется в Койоакане. Маленький городок близ Мехико сразу превращается в новый центр троцкистского Интернационала — здесь революционный лидер пишет воззвания, вырабатывает линию борьбы, организует сопротивление происка Сталина.

Слева направо: Троцкий, Диего Ривера, Наталья Седова, Реба Хаузен, Андре Бретон, Фрида Кало и Жан ван Хейенорт. Окрестности Мехико, июль 1938 г.

Со своей стороны, Троцкий также поражен и обрадован щедростью Диего и Фриды, радушным приемом, колониальной прелестью Койоакана и необычной красотой хозяйки. Фрида играет с ним в свою любимую, пожалуй, несколько извращенную игру — игру обольщения, любовного флирта. Тот, кого позднее она не без пренебрежения назовет "старичком", в то время притягивает ее, потому что находится посреди водоворота Истории. Он — избранник Ленина, едва не ставший у руля могучего советского государства, романтический изгнанник. Вдобавок, и это важ-

нее всего, он — человек, которым безмерно восхищается Диего, один из немногих, кто сохранил революционный идеал незапятнанным. Между Троцким и Риверой сразу же установились самые дружеские отношения. Возможно, Троцкий, выходец из России и человек действия, слабо разбирающийся в тонкостях латиноамериканской женской души, попросту не понял, что за игру затеяла с ним Фрида. После тяжелых, напряженных месяцев, когда в Москве шел второй процесс над троцкистами, а в Мексике работала комиссия Дьюи — контрпроцесс, заседания которого проходили в койоаканском доме, — Троцкий не в силах унять свой бурный темперамент, он ведет себя как школьник, тайком передает Фриде записочки, назначает свидания и в конце концов сбегает на асьенду "Регла" в Сан-Мигеле, где к нему присоединяется Фрида. И хотя Диего, судя по всему, так и не узнал о любовной игре Фриды с Троцким, в результате этот последний изменил отношение к Ривере. Когда в 1938 году советники революционного лидера решают отстранить Ривера от активной работы в троцкистском Интернационале, Троцкий отказывается поддержать друга. История с нефтяным соглашением между Мексикой и странами Оси, которое Ривера резко осудил, а Троцкий поддержал из соображений прагматизма, приведет к окончательному разрыву между ними, и с этих пор Фрида потеряет всякое уважение к "старику"[1]. Тем не менее в следующем году Диего Ривера еще выступит публично в поддержку Троцкого, несмотря на бывшие у них в прошлом разногласия: "Инцидент между Троцким и мной не свидетельствует о какой-либо борьбе, это досадное недоразумение, которое в итоге привело к необратимым последствиям. Я разорвал отношения с великим человеком, к которому испытывал и испытываю до сих пор величайшее уважение"[2].

По странному стечению обстоятельств знакомство Диего с Троцким и Андре Бретоном приведет к окончательному разрыву между Диего и Фридой. Андре Бретон приехал в Мехико, чтобы встретиться с Троцким, — его, как и Риверу, только двумя годами позже, исключили из коммунистической партии, — и вместе с ним написать манифест Международной федерации независимых революционных художников — манифест, явно проникнутый идеями троцкизма, поскольку в нем заявлено о необходимости тотальной свободы для интеллектуала, — и тоже пришел в восторг от Фриды, причем не от красоты молодой женщины, а от глубины и раскрепощенности ее живописи. Он пишет хвалебный отзыв о ее картинах для готовящейся персональной выставки в Нью-Йорке. По поводу картины "Что дала мне вода" он замечает: "В этом искусстве есть все, даже капелька жестокости и юмора, которая связывает воедино сильнодействующие компоненты волшебного зелья, приготовление коего является секретом Мексики".

С присущим ему умением выразить многое в одной лаконичной формуле он заканчивает такой фразой: "Искусство Фриды Кало де Ривера — это ленточка, обвивающая бомбу".

1. Лев Осповат в своей книге "Диего Ривера" (М., 1969) говорит о "противоестественной" дружбе мексиканского художника, "неугомонного, щедрого, любителя женщин и фантастического лгуна", со старым революционером, "поверженным, загнанным в угол, недоверчивым и замкнутым", и приводит слова Троцкого о Ривере, которые передал ему художник Хуан О'Горман: "Диего ужасен. По складу души он хуже Сталина. Рядом с ним Сталин — все равно что филантроп или восьмилетний ребенок".
2. Olivia Gall. Trotsky en Mexico. México, 1991.

Приезд Бретона ускоряет события. Троцкий и Ривера в последний раз путешествуют вместе, сопровождая Бретона на поезде сначала в Гвадалахару, где верховный жрец сюрреализма должен встретиться с Хосе Клементе Ороско, затем через Мичоакан в Пацкуаро и на остров Ханицио, примечательный культом мертвых, который исповедуют местные индейцы пурепеча.

Для Диего развод — дело решенное, и в качестве предлога он намерен использовать отъезд Фриды на нью-йоркскую выставку. Он устал быть женатым мужчиной, ему в тягость Фрида с ее ревностью, страданиями, хрупкостью ранимого ребенка, когда-то тронувшей его сердце. В его понимании революция означает также и свободу в любви, бурную жизнь среди женщин, которые им восхищаются, позируют ему, пьянеют от его славы — как актриса Полетт Годдар, живущая в Сан-Анхеле неподалеку от него: она заступилась за Диего, когда полиция чуть не арестовала его после первого покушения на Троцкого. Эмансипация — вот настоящая революция, которую надо совершить Фриде, чтобы стать равной мужчинам и освободиться от рабских оков единственной любви. С характерным для него особым юмором Диего впоследствии скажет Глэдис Марч: "За те два года, что мы не были вместе, Фрида, избывая свою тоску в живописи, создала несколько шедевров..."

Но истина таится в глубине ее души, в устрашающей пустоте, которую она чувствует вдали от него. Она не знает, что ей делать со свободой, и не может жить без его любви. 8 мая 1938 года, в день рождения Диего, она напишет в дневнике слова, которые разрывают ей сердце и которые она не осмеливается сказать ни ему, ни какому-либо другому мужчине, слова правды, которые может услышать только "другая Фрида":

Никогда, никогда
Я не забуду, кем ты был для меня
Ты подобрал меня, когда я была разбита
И ты собрал меня заново
На этой слишком маленькой земле
На что устремить мне взгляд?
Такой бескрайний, такой глубокий!
Нет больше времени. Ничего больше нет
Мы врозь. Осталась только р е а л ь н о с т ь
То, что было, было навсегда

Захваченный работой над фресками в Национальном дворце, чувственным вихрем жизни, бурными политическими страстями, Диего вполне мог поверить, что в своей новой жизни, в независимости Фрида обрела счастье. И разве сама она не притворяется счастливой?

Фрида знакомится с Николасом Мьюреем. Это один из самых модных фотографов Нью-Йорка, снимавший самых знаменитых мужчин и женщин своего времени, от Лилиан Гиш до Глории Свенсон, от Д. Г. Лоуренса до Джонни Вейсмюллера. Он высок, строен, атлетического сложения (он дважды был чемпионом США по фехтованию на саблях), и у него аристократическое лицо, которое когда-то так нравилось Фриде в ее "женихе" Алехандро Гомесе Ариасе. Фрида сразу же пленила Мьюрея своей экзотической красотой, огнем в угольно-черных глазах, живым умом, задиристостью. Она проводит с ним в Нью-Йорке три

месяца, постепенно забывая тяжелую атмосферу койоаканского дома, навязчивые мысли о предательстве Кристины, болезненную ревность, от которой страдала всякий раз, когда видела Диего с другими женщинами или с Лупе Марин. Это сумасбродное любовное приключение она переживает в блестящем вихре светской жизни Нью-Йорка, общается с художниками и артистами — танцовщицей Мартой Грэам, Луизой Невельсон, журналисткой Клэр Бут Люс, актрисой Эдлой Франкау и художницей Джорджией О'Киф (с которой, по слухам, у нее связь); с приятельницами Ногути Алиной Макмагон и Джинджер Роджерс, а также с коллекционерами Сэмом А. Левинсоном, Чарльзом Либманом и даже с Нельсоном Рокфеллером, очевидно простив ему уничтожение фресок Диего в "Радио-Сити".

Сейчас, с Ником, Нью-Йорк уже не тот угнетающе громадный город, где она одиноко сидела в гостиничном номере, мучаясь от зноя и духоты. Выставка имеет успех, половину картин раскупили. Она по уши влюблена в этого элегантного, уверенного в себе мужчину. После завтрака в отеле "Барбизон-Плаза" она идет в его ателье на Макдугал-стрит, и там он делает одну из лучших своих работ — портрет Фриды во весь рост, в длинной шали, с шерстяными ленточками в косах на манер индеанок; у нее умиротворенный, даже немного томный вид, какого не бывало никогда прежде. Эта ни к чему не обязывающая любовь, у которой, как чувствует Фрида, нет будущего, вероятно, останется одним из самых приятных воспоминаний в ее жизни, когда к ней на несколько недель вернулись свобода и беззаботность юных лет. Для него она — *Хочитль* (Цветок), его двойник из индейского мира, далекий от противоречий и пошлости современной жизни. А для нее он — *Ник*, ее жизнь, ее дитя.

Когда праздник окончится и Фриде придется возвращаться в сумбурную жизнь Сан-Анхеля, в атмосферу зависти и мелких дрязг, которые окружают Диего Риверу, она будет хранить в памяти эту мимолетную любовь, словно талисман. "Послушай, Малыш, — пишет она Мьюрею. — Трогаешь ли ты, проходя по коридору, светильник, который висит у нас над лестницей? Не забывай делать это каждый день. А еще не забывай спать на маленькой подушке, которую я так люблю. Не обнимай никого, глядя на рекламные щиты и таблички с названиями улиц. Не гуляй ни с кем в нашем Центральном парке. Потому что он принадлежит только Нику и Хочитль".

Фрида увлеченно играет, не думая, что конец игры будет жестоким, что впоследствии одиночество покажется ей еще горше.

Поездка в Париж в 1937 году стала как бы кристаллизацией разрыва с Диего, разрыва со всеми и всем. Получив приглашение участвовать в организованной Карденасом мексиканской выставке в галерее Пьера Колля, она ухватилась за эту возможность вырваться из Мехико, забыть о своем положении, о физической боли, а также показать Диего, что теперь она свободна и независима. В Париже ее с восторгом встречают сюрреалисты (она живет у Андре и Жаклины Бретон) и виднейшие художники — Ив Танги, Пикассо. По словам Диего, Кандинский был так потрясен живописью Фриды, что "прямо в зале выставки, перед всеми, обнял ее и расцеловал, и по лицу у него текли слезы".

Но Фрида не находит в Париже той атмосферы праздника, которая так радовала ее в Нью-Йорке. В письме Николасу Мьюрею от 16 февраля 1939 года она называет Андре Бретона "сукиным сыном" за то, что

он не сумел организовать ей встречу и поселил в одной комнате со своей дочерью Об. Она не выносит парижской грязи, парижской еды (она даже заражается колибациллёзом); выставка кажется ей сумбуром, там все заполонили "эти ненормальные прохвосты — сюрреалисты", и вообще вся эта "пачкотня", якобы посвященная Мексике, по ее мнению, никому не нужна. Пьер Колль, шокированный картинами Фриды, отказывается выставлять их в своей галерее. В другом письме к Мьюрею Фрида выражает глубокое отвращение к парижским интеллектуалам:

Не могу больше выносить этих чертовых интеллектуалов. Сил моих нет. Лучше сидеть на земле и торговать лепешками в Толуке, чем иметь дело с парижской "художественной" сволочью <...> Ни разу я не видела, чтобы Диего или ты теряли время на идиотскую болтовню и интеллектуальные дискуссии. Поэтому-то вы настоящие мужчины, а не паршивые "художники"! Сюда стоило ехать только ради того, чтобы понять, почему Европа загнивает, почему все эти бездарности породили гитлеров и муссолини.

На настроение Фриды явно повлияли пасмурная погода и туман, а еще пустота в сердце, тоскливое предчувствие неизбежного разрыва с Диего. Любовное приключение и встречи с разными людьми в Нью-Йорке, светские успехи в Париже — рука Фриды появляется на первой странице журнала "Вог", а модельер Элиза Скьяпарелли, вдохновившись ее индейскими нарядами, создает модель "Мадам Ривера" — все это не может заглушить ужас надвигающегося одиночества.

По возвращении в Мехико ее ждут два испытания: разрыв с Николасом Мьюреем, который женится, и развод с Диего. Прошение о разводе по взаимному согласию — такая формулировка действует в Мексике со времени провозглашения независимости, — поданное 6 ноября 1939 года, рассмотрено и удовлетворено койоаканским судом. Самые тяжелые моменты Фрида уже пережила — во время долгого ожидания в Нью-Йорке и Париже и в нескончаемых спорах с Диего. Для него развод превратился в навязчивую идею. "Как-то вечером, — рассказывает он Глэдис Марч, — на меня вдруг что-то нашло, я позвонил ей и попросил дать мне развод, причем в панике придумал вульгарный и дурацкий предлог. <...> Маневр удался, Фрида заявила, что согласна развестись хоть сию минуту". Возможно, это был предлог, которого Фрида боялась больше всего: ей трудно было испытать наслаждение в любви, она считала это последствием травмы, полученной при аварии.

Их брак распался в результате войны, которую они вели друг с другом три года, войны тем более абсурдной, что ее по сути ничто не оправдывало. Позднее Диего признается:

Мы были женаты тринадцать лет. Мы нисколько не разлюбили друг друга. Просто я хотел иметь возможность делать, что хочу, со всеми женщинами, какие мне нравились. Впрочем, Фрида не возражала. Она только не могла согласиться с тем, что я увлекался женщинами, которые меня не стоили или были ниже ее. Она воспринимала как личную обиду то, что я бросал ее ради шлюх. Но если я позволял ей обижаться, разве тем самым я не стеснял мою свободу? Разве это означало, что я – развратник, поддавшийся низменным инстинктам? И разве не было самообманом думать, будто развод положит конец страданиям Фриды? Разве не должна была она после развода страдать еще горше?

Ответ можно найти в письме Фриды Николасу Мьюрею, написанном в октябре, когда началась процедура развода:

Не могу выразить словами, до чего мне плохо, ты ведь знаешь, как я люблю Диего, и можешь понять, что эти муки продлятся всю жизнь, но после нашего с ним последнего бурного объяснения (по телефону), после того, как мы уже месяц с ним не виделись, я поняла, что для него будет лучше, если он оставит меня... Теперь я чувствую себя обессиленной и одинокой, мне кажется, что никто на свете не страдал так, как страдаю я, но все же я надеюсь, что через несколько месяцев это пройдет.

Но самый красноречивый ответ — картины, написанные Фридой в этом году, страшные, кровавые, сосредоточенные на темах самоубийства и смерти: ее жизнь, уходящая в воду, которой наполнена ванна, плоды опунции с содранной кожей, словно при обряде жертвоприношения, две Фриды с обнаженными сердцами и еще необыкновенный портрет, сверкающий тем черным юмором, который служит ей защитным панцирем: она сидит очень прямая, бесстрастная, вокруг — ее срезанные волосы, а рядом написаны жестокие слова песенки:

Mira que si te quise, fue por el pelo,
Ahora que estás pelona, ya no te quiero.

(Знаешь, я любил тебя только за твои волосы,
А теперь ты стриженая, и я тебя больше не люблю.)

И все же Диего и Фрида еще раз появятся вместе на большом сюрреалистском празднестве, которое Сезар Моро и Андре Бретон устроят в Мехико в начале 1940 года, и которое украсят своим присутствием самые видные фигуры мира литературы, мира живописи и других искусств. <...> Но есть что-то жалкое в этом движении, которое после испанской трагедии продолжает жить, пережив себя. Несмотря на попытку Сезара Моро и Вольфганга Палена возродить сюрреализм в Латинской Америке с помощью древних индейских культур Мексики и Перу, праздник стал поминками по этому литературно-художественному движению, чье существование превратилось в абсурд после установления фашистских режимов в Европе и после того, как родина социализма отказалась от революционных идеалов. <...>

Так или иначе, реальные события не оставляют Диего и Фриде времени задумываться над значением новой сюрреалистской поэзии. 24 мая происходит покушение на Троцкого: вооруженная группа (под командованием таинственного человека в плаще, похожего на художника Сикейроса) прошила его комнату автоматными очередями, а затем бросила зажигательную бомбу, — и у Диего начинаются неприятности. Каким-то чудом уцелевший Троцкий ничего не сделает, чтобы рассеять подозрения полиции в отношении своего бывшего друга. Предупрежденный актрисой Полетт Годдар, которая живет напротив его дома в Сан-Анхеле, Диего избегает ареста самым невероятным образом: прячется под старыми полотнами в машине одной знакомой, венгерской художницы Ирены Бохус, и уезжает с ней в Сан-Франциско.

Оказавшись в затруднительном положении, Диего, как всегда, обращает взоры на север. С помощью Полетт Годдар он находит в Сан-Фран-

циско своих друзей — Альберта Бендера и Пфлюгера, а главное, находит работу. Получив заказ на оформление парка аттракционов Трежер Айленд, он выбирает темой панамериканское единство (эту тему он уже отразил в детройтских фресках), в котором видит осуществление своей заветной мечты — отмены границ и создания многонациональной общины под знаменем социализма. В центре композиции Диего помещает некое существо, "наполовину бога, наполовину машину", представляющее для американского народа "то, чем для ацтекского народа являлась Коатликуэ, великая богиня-мать". На той же фреске изображена Полетт Годдар рядом с Чарли Чаплином, Диего познакомился с ним в Нью-Йорке и стал его пылким поклонником после фильма "Диктатор". Он даже воспроизвел фрагменты из фильма на одной из больших фресок, задуманных для отеля "Реформа", но отвергнутых по политическим соображениям[1]. Портрет Фриды Кало в одежде индеанки, выделяющийся среди других фигур на фреске в городском колледже Сан-Франциско, символизирует не только необходимость объединения Севера и Юга, но и необходимость примирения Диего и Фриды.

Ход событий ускорит их примирение. 20 августа 1940 года Рамон Меркадер, сталинский агент, выступающий под именем Джексон, проникает в дом Троцкого, входит к нему в кабинет и убивает революционного лидера ударом ледоруба по голове.

Как все, кто был близок к Троцкому в Мексике, как недавно сам Ривера, Фрида Кало оказывается под подозрением у полиции, неоднократно подвергается допросам. Она в состоянии депрессии, здоровье ухудшается настолько, что доктор Лео Элоэсснер настоятельно предлагает ей выехать на лечение в Сан-Франциско. Встреча с любимым городом, возможность видеться с Диего совершают чудо. После беседы с доктором Элоэсснером, утверждающим, что развод "тяжело действует на Фриду и может иметь роковые последствия для ее здоровья", Диего решается "попробовать убедить ее снова стать его женой". Как рассказывает Диего, "простодушное" заступничество доктора Элоэсснера не очень-то помогло делу: он объяснил Фриде, что Диего *от природы* не способен соблюдать супружескую верность. Но Фрида соглашается, поставив определенные условия; в результате возникает самый странный брачный контракт, какой только можно было вообразить. Она станет его женой при условии, что у них не будет половых сношений и что она сама будет обеспечивать свое существование. Однако она соглашается, чтобы Диего взял на себя половину расходов по дому. "Я был так счастлив вернуть себе Фриду, — рассказывает Диего, — что сразу согласился на все, и восьмого декабря, в день моего сорокачетырехлетия, мы с Фридой поженились во второй раз".

Так заканчивается долгий период взаимного охлаждения и отталкивания, пустоты, которая образовалась у них внутри и разрушала их жизни. За восемь лет, прошедшие с первой поездки в Нью-Йорк, их любовь совершила круговорот.

1. Союз между Мексикой и гитлеровской Германией стал для мексиканских интеллектуалов одной из основных причин полного размежевания с оппортунистической политикой Ласаро Карденаса. На фреске, которую собирался написать Диего, помимо шаржированных портретов Гитлера и Муссолини должна была фигурировать еще карикатура на армию — генерал с поросячьей головой, — а также революция в образе осла.

Вечный ребенок

Умирает дон Гильермо Кало, и Фрида перебирается в Койоакан, где и проживет до самой смерти. Словно желая отметить начало нового этапа в своей жизни, она выбирает для стен родительского дома цвет индиго, которым древние ацтеки красили храмы и дворцы и за который ее жилище станут называть Синим домом. Диего пристраивает к нему еще одно крыло, чтобы Фрида могла устроить себе мастерскую над садом, любимым ею больше всех других мест на свете.

В самом деле, вернувшись в Мехико в начале 1941 года, оба они полны желания начать все сначала. И никаких препятствий к этому по сути нет. Водевильный брачный контракт, который подписала Фрида, налагает обязательства только на нее, запирает ее в собственной тюрьме. И в то же время он выражает ее непреклонную волю во что бы то ни стало предотвратить распад брака, ее гордыню и упрямство, дающие о себе знать даже в любви, потому что любовь для нее — решимость идти до конца.

Именно это стремление к абсолюту подкупает в ней Диего, который — само непостоянство, раб своих прихотей, своей неутолимой жажды наслаждения. Он вполне искренен, когда приезжает к Фриде в Сан-Франциско и уговаривает снова вступить с ним в брак. Ведь он знает, что без Фриды, без ее сверхчеловеческой любви — "Я люблю Диего больше, чем собственную кожу", пишет она в дневнике, — он уязвим и смертен.

Никогда еще творчество не объединяло до такой степени мужчину и женщину. В живописи Диего воплощен его гений — непостижимая, могучая сила, вечно живое начало, порождающее на полотнах и фресках линии, формы, тени, движение, столкновение масс и падение тел. Он гений, потому что ощущает в себе Фриду — ее взгляд, ее волю, ее сокровенное знание. Как художники они неразделимы с той первой минуты, когда она увидела его за работой в амфитеатре Боливара. Она смотрит его глазами, чувствует его чувствами, понимает его умом, она — Диего, а Диего — в ней, как если бы она носила его под сердцем.

В ее дневнике написано:

Диего, начало
Диего, строитель
Диего, мой ребенок
Диего, мой жених
Диего, художник
Диего, мой возлюбленный
Диего, мой муж
Диего, мой друг
Диего, моя мать
Диего, мой отец
Диего, мой сын
Диего, я
Диего, вселенная
Различие в единстве
Но почему я говорю Мой Диего?
Он никогда не будет моим. Он принадлежит только самому себе.

Во время добровольного затворничества в Синем доме — в убежище, ставшем как бы продолжением ее существа, где каждый камень, каждая вещь хранят память о пережитом, Фрида постепенно становится жрицей культа, в центре которого — Диего. <...> На автопортретах у нее надменное застывшее лицо, на котором, однако, читаются следы душевной боли: горькая складка у губ, круги под глазами, напряженные мускулы шеи, а главное, взгляд, отстраненный, горящий лихорадочным огнем, с немым вопросом проникающий сквозь пелену действительности. Несмотря на житейские невзгоды, несмотря на физическую боль и все возрастающие дозы успокоительного, в этом взгляде по-прежнему чувствуется вызов.

Много было сказано о ее одержимости материнством. В своих воспоминаниях Гваделупе Ривера Марин, дочь Диего и Лупе Марин, иронически отзывается о женщинах, которые пытались удержать Диего, рожая ему детей[1]. Не избежала этого и Фрида. Но у нее стремление иметь ребенка превратилось в навязчивую идею, к которой примешивались отвращение и ужас. Она и хотела и не хотела стать матерью. Помимо чисто внешних причин — последствий аварии, недостатков телосложения, перенесенных болезней, — Фриде мешал ее тайный страх перед материнством. Под влиянием этого страха у нее выработался комплекс вины, который пронизывает все ее творчество. Врачи выдвигали всевозможные гипотезы, но так и не смогли объяснить странное явление. Гормональные нарушения, врожденные и приобретенные аномалии внутренних органов — это еще и предлог, чтобы уйти от реальности. Но чувство вины будет терзать ее всю жизнь. Рядом с Лупе Марин или с сестрой Кристиной Фрида еще больнее ощущает свою выключенность из жизни, свое бесплодие. Ни на минуту она не забывает об этом. Картины Фриды не заменяют ей детей, это артефакты, которые помогают скрыть ее нежелание быть обычной женщиной, сладострастной и плодовитой, как предписывает идеал, выработанный мужчинами[2]. И все же в определенном смысле они — ее дети, на них она переносит свою любовь, через них посылает весть людям, они окружают ее в спальне, в мастерской, во всем доме наряду с остальными любимыми вещами — куклами, масками, фигурами из папье-маше, которые носят по улицам на процессиях в Страстную пятницу и в которых Диего видел ярчайшее выражение народно-

Диего Ривера и его коллекция произведений искусства доколумбовой эпохи. Мехико, 1938 г.

1. Guadalupe Rivera Marín. Un río, dos riveras. México, 1989.
2. Эли Бутра в книге "Женщина, идеология и искусство" (Барселона, 1987) дает убедительный анализ двойственной женственности Фриды, чья живопись — "постоянный вызов, бесцеремонный наскок на ценности господствующей идеологии. Будучи женщиной, Фрида позволяет себе роскошь выражать без прикрас свое видение жизни и смерти через кровь, субстанцию, столь привычную в повседневной женской жизни, но не признаваемую искусством и обществом".

го искусства, недолговечного и создаваемого не ради выгоды, — а также преданными друзьями-животными: карликовым оленем Гранисо, собаками Холотлем, Капулиной и Костиком, котом, курицей, орлом Гран Кака Бланко и особенно ею любимой парой обезьянок. Одна из них, Фуланг Чанг, с 1937 года будет фигурировать рядом с Фридой на автопортретах. <...>

Вернувшись в отцовский дом, Фрида, несмотря на все более серьезные проблемы со здоровьем, которые делают ее пленницей в собственном теле и собственном жилище, усовершенствует систему, помогающую ей выжить. Жизнь врозь и подъемный мост, сооруженный между нею и Диего (мост, который соединял их мастерские в Сан-Анхеле и который она перекрывала, когда хотела остаться одна), позволяют ей достигнуть определенной гармонии. Теперь она действительно в центре своего мира и смотрит, как он медленно вращается вокруг нее. Диего, вечный ребенок, солнце, первопричина всего сущего, дает свет этой вселенной. Жестокость Диего, его измены, стрелы, которые он вонзает в ее тело, — неотъемлемая часть мироздания, где страдание и счастье суть лишь две стороны одной медали, и кровавый обряд жертвоприношения навечно соединяет тварь с ее творцом.

С этих пор Фрида начинает играть с Диего в другую игру. Это игра по ее правилам, зачастую жестокая, и выигрыш в ней достается Диего, — по сути, это вечная игра любви и ненависти, в которой мужчина — полновластный хозяин своим чувствам и желаниям, а женщина — порабощенная хранительница любви. Игра, в которую Фрида вступает добровольно и которая станет ее мукой и ее гордостью.

Годы, последовавшие за их повторным браком, — самые противоречивые в жизни Диего. Он знает, что не может жить без Фриды, что она его единственная любовь и только для нее стоит жить. *Nicita de mis ojos* (зеница очей моих), — пишет он ей в записках.

В то же время он познает плотскую любовь, которая у него находит внешнее выражение в живописи. В любви Диего можно назвать реакционером — по его взглядам, женщина может быть либо матерью, либо блудницей, и никем больше, — однако необычайная сила Фриды одухотворяет его чувственность. Он — как бы посредник между внешним миром, куда Фриде вход заказан, и ее собственным миром, где все претворяется в гармонию, а сама она играет роль богини-матери.

По мере того как Диего все глубже проникался революционным идеалом — кульминацией этого процесса можно считать битву за Рокфеллеровский центр, — в нем возрастала одержимость наслаждением и страсть к прекрасным формам женского тела. Вслед за величественными фигурами на фресках Чапинго, где парящее над землей гигантское тело Лупе Марин напоминало небесных красавиц Модильяни, появились другие обнаженные тела — более реальные, более чувственные. Начиная с 1935 года, это чаще всего индеанки в непринужденных, невозмутимо бесстыдных позах : "Купальщицы" на пляже в Салина-Крус, в Теуантепеке, простые и непостижимые, как таитянки Гогена. Или Модеста, девушка из Койоакана, которая еще в детстве позировала Диего, а теперь он пишет ее обнаженной, в различных позах: на коленях, со спины, когда она расчесывает свои длинные волосы. Диего в каком-то чувственном упоении любуется мощным телом индеанки, ее широ-

кой грудью и спиной, крепкими бедрами, великолепной смуглой кожей, всеми характерными особенностями сильной и вечно юной расы, с древних времен населяющей Мексику.

Это время материальных затруднений для Диего Риверы. После окончания работы в Национальном дворце он больше не получает государственных заказов. Прославленная школа муралистов, порожденная революцией, переживает закат. Диего уже не пользуется прежним авторитетом. Кризис, возникший после того, как правительство отказалось от фресок Хуана О'Гормана – художник безоговорочно осудил противоестественный альянс между Мексикой и гитлеровской Германией, – по времени совпал с закатом муралистской живописи как народного искусства.

Для заработка Диего и Фриде приходится писать портреты состоятельных жителей Мехико и их детей. Фрида пишет портрет инженера Эдуардо Морильо Сафы и членов его семьи (в частности, матери Эдуардо, доньи Роситы, который она считает одной из лучших своих картин), портреты Маручи Лавин, Наташи Гельман, Марты Гомес, но чаще – автопортреты, посвящая их своим "клиентам" – Зигмунду Файрстоуну, доктору Элоэсснеру и даже актрисе Марии Феликс: несмотря на слухи о ее связи с Диего, Фрида считала ее своей близкой подругой.

Диего тоже пишет портреты на заказ: портрет Долорес Г. де Реачи с семьей, портрет актрисы Долорес дель Рио, доктора Игнасио Чавеса де Монсеррат, Кармелиты Авилес (которую он изображает в стиле Фриды: в индейском наряде и с посвящением), портреты сеньоры Гутьеррес Рольдан, сеньоры Элизы Сальдивар де Гутьеррес и замечательный портрет Марии Феликс (1949 год) с посвящением: "Эта картина – дань восхищения, уважения и любви Марии де лос Анхелес Феликс, той, кого родила Мексика, чтобы наполнить мир светом".

Но если работы Фриды выполнены в ее всегдашней манере – та же нарочитая застылость, та же бескомпромиссная правдивость и почти жестокая точность в прорисовке черт, – то в заказных портретах Диего есть теплота и нежность, которые передаются его моделям, некое чувственное совершенство, близкое к сладострастию. На его портретах женщины окутаны сиянием своей красоты, они причудливые и в то же время реальные, как тропические цветы: блестящие глаза, чувственные губы, нежная кожа, волнующе хрупкие очертания тела под одеждой, под волнами волос.

Диего также часто делает зарисовки с натуры: рисует соседских детей, друзей Фриды, женщин на рынке в Койоакане, или в Сан-Херонимо, или в Сан-Пабло Теретлапа (там, где он строит "Анауакальи", свой храм-музей). Его чувственность воплощается во множестве разных обличий: обнаженные женские фигуры в манере Матисса, волнующий образ чернокожей танцовщицы Модель Босс, портреты обнаженной Ньевес Ороско или работа, заказанная ему в 1943 году баром отеля "Реформа" – опьянение обнаженными женскими телами, опьянение вином, опьянение цветами, похожими на потаенные женские прелести.

Но чаще всего Диего рисует простых людей, он постоянно рисует их с тех пор, как вернулся на родину из Европы, в этих рисунках – вся его любовь к индейской земле. Пухленькие дети, юные девушки, обнаженные тела, спины женщин, склонившихся над ручными жерновами, дивной красоты цветочницы со снежно-белыми каллами и беглые уличные зарисовки: продавщицы маиса, женщины с вязанками дров, девуш-

ки, которые несут воду из колодца, поставив кувшин на правое плечо, мужчины за работой, старики, чьи лица покрыты глубокими, точно шрамы, морщинами, движения округленные, сточенные, как краска от времени или скала от ветра, тела, открытые непогоде, волшебные мгновения, когда женщины и мужчины были сдобным хлебом для бессмертных богов.

Этой почти плотской любовью к окружающему миру Диего во многом обязан Фриде. Что-то от неизбывных страданий жены передалось ему, преобразило его, приобщило к сверхчеловеческому испытанию, которое выдалось ей на долю. "Чудовищный младенец", как называл его в Париже Эли Фор, воистину стал ребенком Фриды: она вновь и вновь рождает его на свет, он продолжает ее собственное существование.

В 1949 году, когда в Национальном институте изобразительных искусств готовилась большая выставка, посвященная пятидесятилетию творческой деятельности Диего Риверы, Фрида впервые публично заявляет о своей любви к Диего:

Я не буду говорить о Диего как моем муже, это было бы смешно. Диего никогда не был и не будет ничьим "мужем". Не назову его и любовником, потому что отношения с ним далеко выходят за рамки сексуальности. Если я говорю о нем как о сыне, то просто выражаю этим мое чувство, так сказать, пишу мой собственный портрет, а не портрет Диего. <...>

Обнаженный, он напоминает лягушонка, присевшего на задние лапы. Кожа у него белая с зеленоватым оттенком, как у амфибии. <...>

Его по-детски узкие и покатые плечи плавно переходят в женственные руки с очень красивыми, маленькими и изящными кистями, чуткими и ловкими, как антенны, сообщающиеся со всем миром <...>

Его громадный живот, круглый и нежный, как шар, покоится на мощных ногах, прекрасных, как колонны, его большие ступни развернуты наружу под тупым углом, словно для того, чтобы покрыть всю землю и удержаться на ней, и кажется, что из тела какого-то доисторического существа вырастает человек будущего, опередивший нас на два или три тысячелетия <...>

У Диего вид обольстительного чудовища, которое прародительница, Великая Чародейка, вечная сущность, мать людей и всех богов, каких они себе напридумывали от голода и страха, ЖЕНЩИНА – и в частности Я – хотела бы навсегда сохранить в своих объятиях, как новорожденного ребенка.

В своем дневнике Фрида записывает слова, рвущиеся из души, стихи, которые просятся на бумагу:

Диего. Это так истинно, что я не могу ни говорить, ни спать, ни слышать, ни желать чего-либо.

Знать, что я, вне страха, вне времени, вне волшебства, затаилась в твоем страхе, в твоей тревоге, в биении твоего сердца. Если я и просила тебя об этом, то была безумна, это было бы лишь шорохом в твоем молчании. В моем безумии я прошу у тебя неистовства, и ты даруешь мне благодеяния, твой свет и твое тепло.

В стихотворении, которое она не послала Диего (но он получит его от Тересы Проэнсы через три года после смерти Фриды и за несколько дней до собственной смерти), говорится:

В слюне
в бумаге
в затмении
Во всех строчках
Во всех красках
во всех кувшинах
В моей груди
снаружи, внутри
в чернильнице в затруднении писать в чуде моих глаз в последних лунах солнца (но у солнца нет лун) во в с е м сказать во всем глупо и великолепно ДИЕГО в моей моче ДИЕГО в моих устах в моем сердце в моем безумии в моем сне в промокательной бумаге в кончике пера в карандашах в пейзажах в еде в металле в воображении в болезнях в витринах в его уловках в его глазах в его устах в его лжи.

Любовь запечатлевает лицо Диего на челе Фриды как драгоценное, но жгучее клеймо, и лицо любимого иногда становится лицом смерти. Любовь открывает у Диего третий глаз, глаз вечности. Любовь не может быть ничем иным как безумием, которое предохраняет от всякого реального зла.

Я желала бы стать той, кем я хочу стать, – пишет Фрида в дневнике, – по другую сторону завесы безумия. Я целыми днями собирала бы цветы в букеты. Я писала бы красками горе, любовь, нежность. Я равнодушно сносила бы глупость других, и все говорили бы: бедная сумасшедшая. Я построила бы свой мир, и, пока я жива, он был бы в согласии со всеми остальными мирами. День, час и каждая минута были бы моими и одновременно принадлежали бы всему миру. Тогда мое безумие больше не было бы способом уйти в работу, спасаясь от тех, кто хочет удержать меня в своей власти. Революция – это гармония формы и цвета, все движется и остается на месте, повинуясь одному закону: имя ему жизнь. Никто ни с кем не разлучается. Никто не борется за себя одного. Всё – это один и в то же время все вместе. Тревога, горе, наслаждение, смерть – это по сути один, и всегда один, способ существовать.

Фрида Кало. "Сломанная колонна". 1944 г.

На эскизе картины "Сломанная колонна" (где ее позвоночник изображен в виде раздробленной греческой колонны) она записывает: "Ждать с затаенной тревогой, со сломанной колонной и беспредельным взглядом. Не двигаясь, на широкой дороге, влача мою жизнь, окольцованную сталью"[1].

1. Дневник Фриды цит. по кн.: Marta Zamora. El Pincel de la angustia. México, 1987.

Любовь, которую Фрида придумывает для Диего, заключенная в двойную тюрьму Синего дома и корсета, обрекающего ее на неподвижность, действительно какое-то сверхчеловеческое чувство, которое способна понять только она одна. Великан и людоед Диего — тиран и жрец ее таинственного культа, создатель и создание этого современного мифа, — Диего тронут и потрясен, он теряется перед безмерной любовью, которая пронизывает и озаряет его, оставаясь для него непостижимой. Развод был его единственной попыткой уклониться от этого пугающего чувства. Но это была попытка нанести ущерб самому себе: ведь он хотел расстаться с тем, что было подлинным смыслом его жизни. <...>

На одной из самых сложных своих картин, написанной в 1949 году, "Любовное единение Вселенной, Земли, меня, Диего и господина Холотля Мексиканского", Фрида воспроизводит все, что составляет ее жизнь: здесь и кормилица-индеанка с древоподобным телом, как воплощение инь и ян или ацтекское божество двойственности, а на руках индеанки — андрогинный младенец Диего, с оком знания во лбу и пылающим сердцем в руках, — а у ног хозяйки сидит господин Холотль, пес цвета какао, который, по древнему мексиканскому поверью, переводит людей через реку смерти, чтобы они могли достигнуть Дома Солнца.

Жестокая игра любви и ненависти, в которую она играла с ним так долго, превратилась теперь в бесконечную игру жизни. Каждая крохотная частица, вырванная у небытия, питает ее, подкрепляет ее существо, как слишком яркий свет солнца и кровавое неистовство жертвоприношений. Фрида превратилась в богиню, она вселяется в тело возлюбленного и завладевает им и разделяет с ним все, что он берет себе. Она — Тласольтеотль, богиня земли, плотской любви и смерти. Она стала Коатликуэ, богиней, обвитой змеями, которую Диего изобразил на фреске в Трежер Айленде в маске змеи и одеянии из человеческой кожи, с черепом на груди — вечной матерью Мексики, господствующей в "Моисее" Фриды и дающей жизнь всем героям человечества, в то время как под жгучим солнцем колышется во чреве вечный ребенок, готовый родиться на свет.

Индейский праздник

В портрете Диего, который Фрида рисует словами любви, сказано:

Я представляю себе мир, где он хотел бы жить, как большой праздник, в котором участвовали бы все живые существа и все, что есть вокруг, от людей до камней, а также солнца и тени, и все это взаимодействовало бы с ним, с его пониманием красоты и с его творческим гением. Праздник формы, цвета, движения, звука, понимания, познания, чувства. Всеобъемлющий, мудрый и любящий праздник, который охватил бы всю поверхность земли. Он без устали борется за то, чтобы этот праздник мог осуществиться, отдает все, что может: свой гений, свое воображение, слова и дела. Каждую минуту он борется за то, чтобы из человека улетучились глупость и страх".

Она связывает его революционные убеждения с его любовью к Мексике, "в которой, как в Коатликуэ, соединились жизнь и смерть". Эти

взгляды объединяют Диего и Фриду, чья взаимная привязанность сильнее любых житейских невзгод: "Нет такого слова, каким можно было бы выразить безмерную нежность Диего ко всему, что наделено красотой", — говорит Фрида. <...>

Фрида, как и Диего, возвела в культ индейское прошлое Мексики. Диего воспринимает его более непосредственно, более чувственно; Фриде оно представляется чем-то более далеким, похожим на сон. Для Диего мир индейцев воплощен прежде всего в его кормилице Антонии, к которой он был привязан сильнее, чем к родной матери. На картине Фриды кормилица-индеанка весьма далека от реальности: маленькая Фрида сосет грудь великанши в ацтекской маске, пугающей и в то же время величественной. Оба они видят высший смысл своей жизни именно в этой связи с индейским миром.

С самого возвращения из Европы Диего стал отождествлять дело возрождения древнего искусства и культуры с делом революции. После поездки по Юкатану и Кампече он становится страстным поклонником всего "подлинно американского" и сравнивает политика Фелипе Карильо Пуэрто с великим Ничи-Кокумом, верховным вождем майя в Чичен-Ица. Храм ягуаров с его настенными росписями — не только святилище коренных жителей Центральной Америки, но и источник развития народного искусства. Вырабатывая собственную технику живописи и рисунка, Ривера пытался воссоздать приемы древних художников — от смешивания и закрепления красок до способа передачи движения и символики фигур.

Диего не первый художник, избравший себе моделью индейский мир. До него по этой дороге уже прошли Эрменехильдо Бустос, чья живопись напоминает картины, написанные по обету, и Сатурнино Эрран, который изображает индейских юношей в томных, жеманных позах. Но Диего впервые удалось выразить самую суть этого мира, его волю к жизни, буйство красок и его невыносимые страдания, ставшие обыденностью. Если фрески Подготовительной школы еще очень близки европейскому искусству Возрождения — массивные тела, трагическое выражение лиц, — то в 1923 году на росписях в Министерстве просвещения Ривера показывает, что́ ему близко в современной жизни индейцев: угнетенный народ стоит на пороге революции, борьбы за отнятую свободу; но помимо этого художник использует и традиционные мотивы мексиканской культуры: дождь, полевые работы, согнувшиеся под тяжелой ношей носильщики, одержимость смертью и ритуал "маисовой мессы", когда крестьяне причащались супом из тыквенных зерен и маисовой лепешкой[1]. В индейским мире Диего Ривера черпает веру в революцию. Этот мир восстает против буржуазного порядка, против идеи греха, навязываемой христианской религией, против пуританского ханжества и поклонения деньгам.

В двадцатые годы, когда Диего приезжает из Европы, мексиканские интеллектуалы вплотную занимаются не только великим культурным прошлым индейского мира, но и современной народной культурой, фольклором во всем его богатстве. <...> В журнале "Мексикен Фолкуэйз",

1. В XVI веке церемония мессы получила быстрое распространение среди индейского населения Мексики, особенно в районе Юкатана и на Центральном плато. В этой своеобразно переосмысленной церемонии маис символизировал молодого бога, которого отождествляли с Христом. "Маисовая месса" существовала еще до недавнего времени и даже сыграла определенную роль в межэтнических конфликтах индейцев в Мексике.

который Диего выпускает вместе с Фрэнсис Тур, художник впервые всерьез называет искусством мексиканские народные картины, выставленные на фасадах пулькерий и в церквях: "Это единственные места, которые буржуазия отдала в собственность народу, поскольку таверны и храмы по сути играют одну роль: и алкоголь, и религия – сильнодействующие наркотики". Диего перечисляет названия пулькерий, в которых он, подобно сюрреалистам, находит некую спонтанную поэзию: "Большая Звезда. Увидимся вечером. Девушки на прогулке. Мясной рынок. Ночная Красавица. Америка. Ученые без учебы. Сердце Агавы. Мрак ночи окутывает мир. Революция".

Шестнадцать лет спустя Фрида применит идеи Диего на практике. Став преподавателем в школе живописи и ваяния "Эсмеральда" (названной так потому, что она находилась на улице Эсмеральда), она ездит с ученицами в центр Мехико, чтобы они смогли почувствовать красоту повседневности. А когда ее состояние ухудшается, уроки проходят на койоаканском рынке, где они расписывают пулькерию "Росита", на углу улиц Лондонской и Агуайо.

В этот же период она собирает коллекцию народных картин, в основном приношений по обету. Когда по декрету президента Кальеса в стране стали закрывать церкви, а крестьяне в ответ подняли восстание, было похищено множество произведений искусства, особенно народных картин и запрестольных образов. Влияние этой наивной живописи на творчество Фриды Кало совершенно очевидно. По ее мнению, эта живопись тесно связана с реальностью, вся проникнута знаками и символами и действует как магический очистительный обряд. Если теоретики коммунизма видят в народном искусстве лишь проявление какой-то чуждой, бесполезной для них силы, то Фрида усматривает в нем напряженный поиск ответа на вопросы, которые она поднимает в собственном творчестве. Для Фриды, как и для самого индейского мира, это искусство – особый, сверхвыразительный язык, единственный способ, каким может рассказать о себе народная масса. <...>

В то время как Диего захвачен вихрем светской жизни, пишет в отеле "Реформа" фреску "Воскресный послеполуденный сон в парке Аламеда", работает над росписями в Национальном дворце и в Институте кардиологии, Фрида неустанно создает воображаемую палитру:

Зеленый: мягкий, ласковый свет.

Сольферино: у ацтеков назывался тлапалли. Застывшая кровь плода опунции. Самый старый, самый яркий.

Кофе: цвет опадающей листвы. Земля.

Желтый: безумие, болезнь, страх. Составная часть солнца и радости.

Кобальтово-синий: электричество, чистота. Любовь.

Черный: ничто не бывает по-настоящему черным.

Древесно-зеленый: листья, печаль, знание. Вся Германия этого цвета.

Желто-зеленый: совершеннейшее безумие, тайна. У всех привидений наряды этого цвета... или, во всяком случае, нижнее белье.

Темно-зеленый: цвет дурных примет и выгодных сделок.

Темно-синий: далекое расстояние. Иногда нежность бывает этого цвета.

Мажента: кровь? Кто знает?

Индейский праздник – это ее магия, ее священная книга. Все чаще она пишет автопортреты: собственный образ понемногу становится

единственной реальностью в ее жизни. В 1943 году в статье, посвященной Фриде, Диего говорит о ее "заалтарных образах":

Фрида – единственный случай в истории искусства, когда художник рассек себе грудь и разорвал сердце, чтобы увидеть их подлинное биологическое естество, и, с помощью разума-воображения, более быстрого, чем свет, изобразил на картине свою мать и свою кормилицу. Лицо кормилицы – это индейская каменная маска, а ее груди, подобные гроздьям винограда, источают молоко, плодоносным дождем орошающее землю, слезами скорби оплодотворяющее наслаждение. А мать, mater dolorosa, предстает на картине с семью мечами, вонзенными в тело; из хлынувшего потока крови возникает маленькая Фрида. С тех пор как великий ацтекский ваятель осмелился запечатлеть в черном базальте рожающую богиню, ни один человек еще не изобразил собственное появление на свет с таким реализмом[1]*. <...>*

Символом любви Диего и Фриды стал народный танец индейцев из Теуантепека, называемый африканским словом *сандунга*. Это причудливая смесь религиозного ритуала и любовной пантомимы. Вначале его танцуют медленно, затем темп все ускоряется, длинные юбки волочатся по земле, на головах у женщин чаши с фруктами, они держатся чинно и прямо, а ведет танец мужчина, который размахивает языческим крестом, увитым цветами: он символизирует эротическую силу доколумбовой Америки, вечно живую, несмотря на все жестокости и унижения, причиненные конкистадорами. Фриду всегда завораживал этот танец, медленное кружение, вдохновенные лица величавых, как богини, индеанок, удерживающих чашу на голове, с неподвижным торсом, раскинувших руки, слегка покачивающих бедрами. В этом танце соединились экстаз цыганской пляски, горделивость андалузских напевов и чувственная мощь индейской Америки, ее ритуал плодородия, ее жажда жизни.

Знаменательно, что Фрида, расставаясь в 1929 году с костюмом партийной активистки, надела наряд женщины племени теуана, который так нравился Диего. Женщины Теуантепека в то время стали символом индейского сопротивления, а также феминизма – в смысле борьбы за освобождение индейской женщины. Легенда о матриархате, будто бы царящем на перешейке Теуантепек, завораживала интеллектуалов двадцатых–тридцатых годов – поэтов, эссеистов и особенно художников. У Сатурнино Эррана костюм индеанки, белоснежная пена кружев, лишь подчеркивает красоту модели с чисто андалузской внешностью, а цветовая гамма оставляет впечатление слащавости. Но для Диего Риверы, как и для Ороско, Тамайо, Роберто Монтенегро или Марии Искьердо, женщина теуана неотделима от своего края, знойной тропической пустыни, с деревнями, изнуренными солнцем, и гомоном народного праздника в ночи.

В тридцатые годы люди ездили в Теуантепек в поисках земного рая. Сергей Эйзенштейн записывает в своем дневнике: "Что-то от эдемских садов стоит перед закрытыми глазами тех, кто смотрел на мексиканские просторы. И упорно думаешь, что Эдем был вовсе не где-то между Тигром и Евфратом, а конечно, где-то здесь, между Мексиканским заливом и Теуантепеком!" Эдвард Вестон, Тина Модотти, Лола Альварес Браво и многие другие мастера привозили из Теуантепека и Хучитана

1. Diego Rivera. Arte y Politica. México, 1979.

изумительные фотографии красивых и смелых женщин, которые занимались торговлей в деревнях и жили полноценной сексуальной жизнью, не зная самого понятия "грех", не ведая каких-либо запретов. Поль и Доминик Элюар, приехавшие в Мексику на сюрреалистскую выставку, были в таком восторге от красоты и раскрепощенности женщин Теуантепека, что решили даже вступить там в брак по местному, индейскому обряду.

И Фрида хочет стать похожей на теуанских женщин, вначале это лишь инстинктивное подражание, затем облик индеанки становится ее второй натурой, панцирем, скрывающим ее от внешнего мира. Она одевается, как они, причесывает волосы, как они, и разговаривает, как они, – с тем же бесстрашием и с той же искренностью. <...>

Слева направо: художница Аврора Рейес, Фрида Кало и ее сестра Кристина. Ок. 1950 г.

Медленный ритм *сандунги* уносит Фриду в мир мечты, где она вместе с Диего кружится в магическом хороводе, который символизирует жертвенную дань богам плодородия и головокружительный вихрь страсти: "Сандунга – гимн Теуантепека, так же, как *льорона* – гимн Хучитана, под обе эти мелодии можно вальсировать, босые ноги отбивают такт, длинная юбка волочится по земле. Древние напевы нежно, печально, неспешно проигрываются на простых инструментах – раковинах, бонго, барабанах, африканских маримбах, деревянных и бамбуковых флейтах *питос*, на барабане *каха* и на индейском *бигу* – панцире черепахи, который висит на шее у музыканта".

Женщина, в которой Эдвард Вестон видел наследницу древних жителей Атлантиды, такая свободная, красивая, счастливая, гордящаяся своим телом и своей судьбой, будет танцевать сандунгу в мечтах Фриды, в вечной радости индейского праздника. Облаченная в одежду теуаны, Фрида вопрошает мир, неся на лбу печать Диего, словно новобрачная, ставшая пленницей собственного могущества.

И в этом длинном белом платье она покинет мир живых.

В *революции – идти до конца*

Хотя оба они, Диего Ривера и Фрида Кало, вышли из мелкой буржуазии, прóцветавшей в эпоху Порфирио Диаса, в политической жизни они участвовали по-разному. Убеждения Диего созревали долго, на них повлияли годы, проведенные в Европе, – мировая война, встречи на Монпарнасе с Ильей Эренбургом, Пикассо, Эли Фором, дружба с русским эмигрантским кружком, где до 1914 года происходило революционное брожение. Фрида пришла к своей революционной вере менее осознанно, но исповедовала ее с большей пылкостью. В конце жизни она признавалась своей приятельнице Ракель Тиболь: "Моя живопись не революционна. Зачем мне уговаривать себя, будто мои картины зовут к борьбе? Я так не могу". У нее свое понятие о революции, не такое, как у Диего. Ее борьба не имеет ничего общего ни со служением политической идее, ни с воспитательной миссией, которая, по замыслу партии, должна быть возложена на искусство. В политике она всю жизнь остается в тени Диего, даже если шагает с ним в первых рядах манифестантов всякий раз, когда это необходимо. Она искренне хочет поддержать коммунистов, но что-то мешает ей подчинить свое искусство генеральной линии партии. Для Фриды искусство – не средство общения, не система символов. Для нее это в буквальном смысле слова единственная возможность быть самой собой, продлить свое существование, пережить угасание чувств и разрушение тела. Только в искусстве она может достичь желанной цельности, вот почему она не может согласиться с тем, чтобы свободу искусства ограничивали, а смысл – искажали. Она отвергла опеку сюрреалистов и всегда, неизменно, будет отвергать любые попытки дать ее искусству политическую интерпретацию, усмотреть в нем какую-то заданность.

Она будет рядом с любимым человеком во всех перипетиях его политической деятельности, и этого ей достаточно. Ведь живопись – это возможность сказать о своей любви к Диего, о муках этой любви, о ее земном пределе и о своей вере в то, что любовь вечна. Сказать самой себе и главным образом – ему, словно весь остальной мир ничего не значит.

Из своего далека она наблюдает за игрой человеческих страстей, неуемным честолюбием, предательством, завистью, заговорами и за печальной комедией, которую люди без устали разыгрывают на политической сцене. <...>

Теперь, когда жизнь Диего перевалила за половину, он осознает, сколь́ многим обязан революционной стойкости Фриды. Она никогда не меняла убеждений, никогда не вступала в сделку с совестью ради денег. Благодаря ей он, вопреки всем превратностям политики, остался верен революции и духу муралистов 1921 года, волшебству этого времени, когда все надо было изобретать заново. "Впервые в Мексике, – пишет он в 1945 году в журнале "Аси́", – стены общественных и частных зданий оказались в распоряжении художников, которые были революционерами и в политике и в эстетике, и впервые в истории мировой живописи народная эпопея запечатлелась на этих стенах не в условных образах мифологических или политических героев, а в подлинном изображении народных масс в действии".

После второй мировой войны, снова опустошившей мир, к Диего возвращается бунтарский дух 1918 года, когда художник покидал разо-

ренную Европу. На развалинах этого мира, говорит он, Мексика должна "повернуться спиной к Европе и искать возможность заключить союз с Азией", с Индией, с борющимися народными массами Дальнего Востока и с Китаем, "чудесным и громадным". Теперь, когда Мексика вступает в современную жизнь, добродушный старый людоед вновь обретает боевой задор юности, разоблачая лицемерие теории "искусства для искусства" и абстрактной живописи — наследия французской буржуазии эпохи Второй империи. В статье "Проблема искусства в Мексике" ("Индисе", март 1952 года) он нападает на старых врагов — Ортиса де Монтельяно, Хильберто Оуэна, Вольфганга Паалена и Руфино Тамайо, которые подпали под влияние сюрреалистов и "политического дегенерата" Бретона с их расчетливыми, но пустыми трюками и в результате "опять сосут вымя все еще жирной буржуазной коровы". Это они удобрили почву для фашизма и позволили прийти к власти Гитлеру, "нацифашистскому роботу, созданному Западом для того, чтобы уничтожить Советский Союз и большевистскую революцию". С пылкостью, достойной эренбурговского Хулио Хуренито, Диего ополчается на современную живопись и современную критику, предъявляет обвинения Хустино Фернандесу, "архитектору на службе у церковников", Луису Кардоса-и-Арагону, "мастеру мелкобуржуазной поэзии, дипломатии и критики", — оба они осмелились предпочесть ему его соперника Хосе Клементе Ороско, забросившего истинное искусство ради "антипластических фокусов в кубистском духе". В иконоборческом порыве Диего даже сбрасывает с пьедестала кумира североамериканских любителей искусства Джорджию О'Киф, "которая рисует огромные цветы, по форме напоминающие женские половые органы, а пейзажи у нее настолько невнятные, что кажется, будто кто-то вырезал их из картона, а затем крайне неумело сфотографировал". Это условное, изготовляемое на потребу коллекционеров искусство по вине художников стало "мягкой шелковистой периной, которой они пытаются заглушить революционный голос мексиканского муралистма".

Но в обвинительных речах старого герильеро чувствуется горечь. Он видит неизбежный упадок живописи, которую создавал для народа и которая вопреки его желанию превратилась в музейный экспонат, предмет купли-продажи для богачей и представителей власти. Эра революции закончилась. Чтобы справиться с материальными затруднениями (надо было завершить строительство музея в Анауакальи, главного дела его жизни, храма индейской культуры и символа сопротивления культуре империалистов Европы и Америки, а также оплатить операции и лекарства Фриды), Ривера вынужден без конца писать картины, акварели, оформлять книги и даже выполнять заказы, явно недостойные его таланта, как, например, роспись стен бара в отеле "Реформа".

Одно из последних сражений Диего даст не во дворце, построенном для народа, не в музее, а в зале ресторана отеля "Прадо". Там будет висеть его картина, которую можно считать автобиографической, местами даже карикатурной: "Воскресный послеполуденный сон в парке Аламеда". На этой фреске люди, сыгравшие важную роль в его жизни, стоят во весь рост, точно призраки. Здесь и график Хосе Гуадалупе Посада, добродушный великан, об руку со Смертью, развязной девицей в наряде стиля модерн, здесь и сама Фрида рядом с Хосе Марти, в платье теуаны, со знаками инь и ян на лбу, стоит, положив руку на плечо своего единственного сына — Диего, мальчика лет двенадцати на вид — в этом

возрасте Диего Ривера поступил в Академию Сан-Карлос. На картине написана фраза, которую произнес в 1838 году Игнасио Рамирес[1]: "Бога не существует". Вызов не остался незамеченным: студенты изрезали картину ножами и соскоблили кощунственную надпись.

За этим последовала кампания в прессе, которая даже обрадовала Диего: теперь он снова со всем пылом юности мог обрушиться на ханжей и исконного врага народа — католическое духовенство. В послевоенной Мексике господствовала политика примирения, власть стремилась к союзу с буржуазией и крупными землевладельцами. Поэтому картина в отеле "Прадо" — из-за нее архиепископ отказался освятить помещение — не просто вызов, это попытка воскресить бунтарский дух Мексики, столь дорогой сердцу Диего Риверы: "В социальном смысле, — напишет он позднее в "Индисе", — искусство всегда по сути своей прогрессивно, а значит, разрушительно, ибо прогресс в искусстве невозможен без организованного разрушения, то есть революции". В разговоре с журналистами он заметит, что если такую фразу в 1838 году можно было произнести публично, а сто десять лет спустя нельзя поместить на картине, то свобода, завоеванная Бенито Хуаресом, утрачена, и надо снова начинать борьбу за независимость.

Как всегда, в тяжелую минуту Диего ищет помощи у влиятельных людей, и прежде всего в Соединенных Штатах. Неожиданным образом он находит поддержку у кардинала Догерти, архиепископа Филадельфийского. Прибыв с визитом в Мексику, прелат высказывается в пользу Риверы и в защиту свободы творчества. Тем не менее картину откроют для публики только в 1956 году, когда старый художник, изнуренный болезнью, но не утративший чувства юмора, в присутствии приглашенных журналистов своей рукой соскоблит крамольную фразу, а затем заявит: "Я католик, — и ядовито добавит: — А теперь можете сообщить об этом в Москву!" <...>

Самое удивительное в супружестве Диего и Фриды — это то, как вообще могли оказаться вместе два таких непохожих человека. Оба они художники, оба революционеры, но творческие задачи и понимание революции у них диаметрально противоположны, равно как и представление о любви, о поисках счастья, о самой жизни. По сравнению с бурными страстями и политическими интригами, в которые был вовлечен Ривера — вечно колебавшийся, словно маятник, между властью и революционным идеалом, между Соединенными Штатами и Советским Союзом, — жизнь Фриды проста и прозрачна. Когда произошел разрыв Диего с коммунистической партией, Тина Модотти в разговоре с Вестоном высказалась о художнике жестко и презрительно: "Это пассивный человек".

За двадцать лет Фрида не изменилась. Она хранит память обо всех, кого знала в то замечательное время, и обо всем, во что верила, за что боролась вместе со всеми. Ее живопись нельзя назвать "революционной", в противоположность грандиозным творениям муралистов она не свидетельствует о политической ангажированности автора. Но ее революционность в другом. Искусство Фриды рассказывает о невидимых сражениях: о душевной борьбе, о повседневных тяготах, о жизни в одиночестве, об оковах страдания, о раненом самолюбии, о том, как трудно быть женщиной в мексиканском обществе, где доминируют мужчи-

1. Игнасио Рамирес (псевд. Некромант; 1816—1879) — мексиканский политик и писатель. (*Прим. перев.*)

ны. Ее революция — это ее бунтарский дух, полный любви и страха взгляд, которым она смотрит на окружающий мир, одержимость смертью, сострадание ко всему нежному и слабому, мечта о всемирном братстве. Ее революция — это борьба с болью, разрывающей тело, все бóльшие и бóльшие дозы болеутоляющих средств, марихуана, которую она курит, чтобы забыть о страдании, хоть на минуту ускользнуть от реальности в воображаемый мир.

Ее революция — упрямая надежда на то, что ее страданиям и бедам придет конец. Одна из картин называется "Древо надежды": это ее позвоночник, сломанный и выдержавший несколько операций. Картины тех лет показывают, как изменился ее взгляд на жизнь. Пугающие, кровавые сцены уступают место скорбному спокойствию, какого еще не бывало в мировой живописи. Ее лицо по-прежнему неподвижно, как маска, но взгляд без устали вопрошает зеркала, которыми увешаны стены. Такой запечатлела ее в 1944 году на своих фотографиях Лола Альварес Браво. Не собственное лицо ее завораживает, а видимая реальность, теплота жизни и нежность чувств, которые постепенно отдаляются от нее, уходят, как вода, и остается только холод.

Вот какой мы видим ее на одном из рисунков: на лбу у нее ласточка, чьи крылья сливаются с ее черными бровями, — воспоминание о временах, когда Диего говорил ей, что ее брови похожи на черные крылья летящего дрозда; в ухе серьга в виде руки судьбы, на шее — ожерелье из веток и травы, куда вплетены ее волосы, а на щеках, как обычно, — слезы. В 1947 году, в июле, когда ей исполняется сорок, она пишет удивительный автопортрет (на котором, однако, написано: "Я, Фрида Кало, написала этот мой портрет с отражения в зеркале. Мне тридцать семь лет"). Распущенные волосы падают на правое плечо, лицо исхудало и осунулось, а вопрошающий взгляд, который проникает сквозь все завесы и прикрасы, — словно свет давно погасшей далекой звезды. Фрида Кало не написала ни одной картины о революции, но в истории живописи XX века, возможно, не было картины более будоражащей, более озадачивающей, более потрясающей, чем этот автопортрет, — в поисках произведения такой же силы следовало бы обратиться к истокам современного искусства, к автопортретам Рембрандта в гаагском музее Маурицхёйс.

Мертвецы развлекаются

Синий дом стал для Фриды западней, из которой ее освобождает только живопись — редко и ненадолго. Там, во внешнем мире, Диего по-прежнему захвачен вихрем жизни: у него скандальная связь с актрисой Марией Феликс, которую он взял с собой в Соединенные Штаты и даже осмелился изобразить на портрете в облике индейской матери, прижимающей к груди ребенка. Теперь он редко бывает в Койоакане. Он живет то здесь, то там, работая в мастерской в Сан-Анхеле. После периода забвения Диего снова входит в моду, все только о нем и говорят: о его политических заявлениях, о его победах над женщинами, о его феноменальной работоспособности. Он выполняет сразу несколько крупных заказов — в Национальном дворце, в отеле "Прадо" — и трудится над еще одним проектом, который практически неосуществим и именно этим

завораживает художника, — фреской на тему "Вода — основа жизни" на дне водоема в парке Чапультепек. Поистине Диего — это солнце, жестокое светило, неуклонно следующее своим путем, оплодотворяющее и сжигающее цветы, — таким изображает его Фрида в 1947 году на картине "Солнце и Жизнь".

Конец 1950 и начало 1951 года — ужасное время для Фриды. Из-за начавшейся гангрены ей ампутируют пальцы на правой ноге. Доктор Фариль из Английского госпиталя делает ей операцию на позвоночнике с пересадкой костной ткани. Но выздоровление осложняется инфекцией. За неудачной операцией следуют еще шесть — с мая по ноябрь 1950 года. Несмотря на близость и внимание Диего, потрясенного ее бедой, Фрида совсем обессилела физически, но сохранила всю свою энергию. На больничной койке, стиснутая корсетом из гипса и стали, она подшучивает над своей болезнью и устраивает вокруг себя целый театр, задорный и веселый. Она расписывает стены палаты и даже свой ужасный корсет, изображает на нем звезду, серп и молот, и

Фрида в Английском госпитале в Мехико. Ноябрь 1950 г.

в таком виде фотографируется в обнимку с Диего. Диего снова ухаживает за ней с такой же предупредительностью, как в первые годы супружества. Чтобы развлечь ее, он усаживается рядом, поет ей песни, гримасничает, рассказывает небылицы. Аделина Сендехас вспоминает, как однажды пришла к Фриде в больницу и увидела, как Диего танцует вокруг кровати, ударяя в тамбурин, словно уличный акробат. Как явствует из дневниковых записей Фриды, она пытается побороть ощущение безнадежности:

Я не страдаю. Только усталость <...>, и, само собой, часто охватывает отчаяние, отчаяние, которое невозможно описать словами. <...> Очень хочется заниматься живописью. Но не так, как раньше, хочется, чтобы она приносила пользу, ведь до сих пор я только и делала, что изображала собственную пер-

сону, а это совсем не то искусство, которое может быть полезно Партии. Я должна бороться изо всех сил, чтобы даже и в таком состоянии быть полезной Революции. Только это еще и придает смысл моей жизни.

У Фриды всегда завязывались доверительные отношения с врачами, очень скоро они становились ее близкими друзьями и советчиками. Она переписывается с доктором Фарилем, как прежде с Элоэсснером, чтобы преодолеть страх перед операциями, которые он считает неизбежными, и, когда все кончается, в знак благодарности пишет его портрет: доктор стоит рядом с Фридой, сидящей в кресле на колесах, одетой в белую индейскую блузу и черную юбку; чтобы подчеркнуть тесную связь искусства с жизнью, она изображает на картине собственное сердце с артериями, которое держит в руке вместо палитры, а в правой руке — кисти, окрашенные ее кровью.

Теперь, совсем обессилев, она с удвоенным вниманием следит за всем вокруг, жадно впитывает в себя внешний мир. Ее страдание стало новым языком, органом обостренного восприятия мира. Она соединяется душой с теми, кого всегда любила, — угнетенными индейцами, женщинами Койоакана, детьми, чьи портреты написал для нее Диего, чьи взгляды неотступно вопрошают, как взгляд раненого оленя, которого она избрала своей эмблемой несколько лет назад.

В койоаканском уединении, вдали от Диего, вдали от друзей, живущих своей жизнью в центре Мехико, время течет нескончаемо долго. Фрида начинает все сначала — по эскизу, сделанному в больнице, она пишет картину, дополняющую первую картину на эту тему, написанную в 1936 году: генеалогическое древо семьи Кало, где представлены ее сестры, племянник Антонио, а в центре, в виде зародыша — ребенок, которого она так и не смогла произвести на свет.

Впервые с 1943 года она пишет серию натюрмортов в стиле наивного художника Эрменехильдо Бустоса из Гуанахуато. Кричаще-яркие фрукты в корзинах, с сорванной кожей, с кроваво-красной мякотью, надрезанные, приоткрывшие свое потайное нутро. Все, вплоть до самых простых вещей, проникнуто страхом и тревогой; один из натюрмортов называется "Невеста, напуганная зрелищем открывшейся перед ней жизни". Надписи, выложенные из корней, гласят: "Живое и естественное", "Свет", "Да здравствует жизнь и доктор Хуан Фариль".

А Диего снова ввязался в схватку, на этот раз из-за картины для Национального дворца. Через три года после "Воскресного послеполуденного сна в парке Аламеда" он опять бросает вызов буржуазии. Картина под названием "Кошмар войны и сон о мире" должна стать одним из экспонатов выставки "Двадцать веков мексиканского искусства", которая пройдет в нескольких европейских столицах (Париж, Лондон, Стокгольм) и организатором которой выступает директор Института изящных искусств, композитор Карлос Чавес (Диего работал в Нью-Йорке над постановкой его балета "Лошадиная сила"). На этой картине, где в последний раз фигурирует Фрида, сидящая в кресле на колесах рядом с сестрой Кристиной, Диего запечатлел величайших героев революции, Сталина и Мао Цзедуна, торжествующих над врагами человечества — империалистами в облике Джона Буля, Дяди Сэма и прекрасной Марианны.

Министерство культуры по политическим соображениям отвергает картину Риверы. Ривера утверждает: президент Алеман отказывает в

Фрида позирует Диего для фрески "Кошмар войны и сон о мире". 1952 г.

поддержке революционному искусству потому, что задумал получить Нобелевскую премию мира и не хочет раздражать Нобелевский комитет.[1]

Фрида покидает свою комнату, чтобы позировать Диего. Но в глубине души она уже спокойно воспринимает его политические демарши. От одиночества и страданий ее революционная вера переродилась в мистическую грезу. На одном из последних автопортретов рядом с ее неясной, похожей на призрак фигурой изображен Сталин в облике мексиканского крестьянина – мифический отец-покровитель. Присутствует на картине и Диего, но в виде пылающего солнца. На картине 1954 года, написанной в наивном стиле приношений по обету, одурманенная наркотиками Фрида изображает чудо: "Марксизм исцеляет больных". Фрида, поддерживаемая Идеологией, под благосклонным взглядом Маркса отбрасывает костыли, лицо ее лучится радостью.

Но чуда не произойдет. К началу 1953 года состояние Фриды ухудшается настолько, что Диего решает ускорить приготовления к большой выставке ее работ в Институте изящных искусств и устроить ей праздник – это будет последний праздник в ее жизни. Фотограф Лола Альварес Браво предлагает разместить выставку в своей галерее современного искусства на улице Амберес. Перспектива открытия выставки, где будет представлена бóльшая часть произведений Фриды – от первых портретов сестры Кристины до недавних картин "Раненый олень", "Диего и я", "Любовное объятие", – возвращает ей мужество и силы. Она начинает активно готовиться к выставке. Она даже сочиняет приглашение в стихах, подражая народным песенкам:

1. Впоследствии картина будет продана (за три тысячи долларов) правительству Китайской Народной Республики, но в 1968 году исчезнет в вихре культурной революции.

Фрида Кало. "Марксизм исцеляет больных". 1954 г.

С любовью и в знак дружбы
От всего сердца
Я рада пригласить тебя
На мою скромную выставку.

В восемь вечера
– Поглядывай на часы –
Жду тебя в галерее
Лолы Альварес Браво.

В доме 12 на улице Амберес
Вход с улицы
Найти легко
Больше объяснять не буду.

Я просто хочу знать
Твое искреннее мнение
Ты много прочел и написал
У тебя обширные знания

Эти картины
Я написала собственноручно
Они висят на стенах и надеются
Понравиться моим братьям

Вот и все старый товарищ

С дружеским приветом
От всей души тебя благодарит
Фрида Кало де Ривера.

На фотографии, сделанной Лолой Альварес Браво незадолго до открытия выставки, Фрида сидит у себя в комнате в праздничном наряде — белая вышитая блуза, на голове венок из кос, украшения, — но ее исхудавшее лицо выражает тревогу и усталость. В середине апреля ей так плохо, что Лола даже думает отменить выставку. Но у Диего появляется неожиданная идея: перевезти в галерею кровать Фриды. Фрида прибывает на машине "скорой помощи", одетая в великолепное сапотекское платье, накрашенная, в золотых серьгах с бирюзой. Как рассказывает Лола Альварес Браво, с половины восьмого до одиннадцати люди шли и шли в галерею, чтобы выразить свое восхищение и любовь больной женщине, стоически улыбавшейся им с кровати, на которой была создана большая часть ее автопортретов. На праздник собрались все друзья Диего и Фриды: ее подруга детства Исабель Кампос, Алехандро Гомес Ариас, ее ученицы из школы "Эсмеральда", ее врачи. Старый Доктор Атль, родоначальник мексиканского мурализма, тоже заглянул ненадолго и пожал ей руку. Певица Конча Мичель, дружившая с Фридой еще со времен Подготовительной школы, спела ее любимые народные песни — "Аделита", "Бедный олененок", а романист Андрес Эррестроса исполнил песни Теуантепека — *сандунгу* и *льорону*.

Это был великолепный праздник, всеобщее изъявление любви к Фриде и подвиг любви со стороны Диего. "Она приехала на машине "скорой помощи", как героиня, окруженная почитателями и друзьями, — рассказывает он. — Фрида сидела в зале умиротворенная и счастливая, довольная тем, что столько людей и с таким энтузиазмом пришли оказать ей почести. Она почти ничего не сказала, но, думаю, поняла, что это было ее прощание с жизнью".

И он оказался прав: через несколько месяцев после праздника у Фриды вновь началась гангрена, и врачи сказали ей, что необходимо ампутировать правую ногу. Она встретила это сообщение с всегдашним мужеством и излила свое горе в дневнике, нарисовав разрезанную на куски правую ногу и написав:

В самом деле, зачем мне ноги,
если у меня есть крылья, чтобы летать?

Писать красками становится все труднее. Нервное истощение, депрессия как следствие постоянного употребления наркотиков больше не позволяют ей сражаться с судьбой при помощи кисти и красок. Ей остались только карандаши и перо, которыми она записывает в дневнике разрозненные слова и фразы:

Danza al sol,[1]
(собаки и люди с собачьими головами).
Alas rotas
Te vas? No.
(искалеченный ангел)

1. Танец под солнцем...
Сломанные крылья
Ты уходишь? Нет. (*исп.*) (*Прим. перев.*)

А еще рисунок, изображающий человеческое жертвоприношение, с надписью:

Yo soy la desintegración[1].

Смерть заставляет неотступно думать о себе, уносит ее друзей, ее подругу Исабель Вильясеньор: "Исабель. Скоро я тоже отправлюсь в дорогу и догоню тебя. Доброго пути, Исабель. Красное, красное, красное. Жизнь. Смерть. Олень. Олень", – пишет она в своем дневнике зимой 1953 года. Этой зимой она попытается покончить с собой и потом в дневнике пообещает не повторять этой попытки – ради Диего.

Ты хочешь убить себя, ты хочешь убить себя
ужасным ножом, за которым они наблюдают.
Да, это было по моей вине.
Признаю, это была моя огромная вина.
Огромная, как боль.

После операции она пишет подруге:

Мне ампутировали ногу, таких страданий я не испытывала никогда в жизни. У меня никак не проходит нервный шок, в организме все нарушилось, даже кровообращение. С операции прошло шесть месяцев, и вот, как видишь, я еще здесь, я люблю Диего больше, чем когда-либо, и надеюсь еще быть ему полезной и заниматься живописью в полную силу, только бы с Диего ничего не случилось, потому что, если бы Диего умер, я обязательно последовала бы за ним. Нас похоронят вместе. Пусть никто не рассчитывает, что я буду жить после смерти Диего. Жить без Диего я не смогу. Он мой сын, он моя мать, мой отец, мой супруг. Он мое все.

И судьба не захотела, чтобы Диего ушел из жизни раньше Фриды. После ампутации жизненные силы, помогавшие ей выстоять, несмотря на боль и отчаяние, стали угасать с каждым днем. <...>

В июне 1954 года, с началом сезона дождей, в здоровье Фриды наметилось обманчивое улучшение. Казалось, она вновь одолела болезнь, и ей предстоят новые свершения в живописи, новая борьба в союзе с Диего за установление коммунизма во всем мире. 4 ноября 1953 года в дневнике появится запись, полная почти мистической убежденности:

Я – всего лишь винтик в сложном революционном механизме народов, работающем на дело мира, меня породили молодые народы – русский, советский, китайский, чехословацкий, польский, – с которыми я связана кровными узами так же, как и с индейцами Мексики. Среди множества азиатских лиц всегда будет мелькать мое лицо – типично мексиканское, смуглое, с тонкими безукоризненно правильными чертами. Тогда негры тоже будут свободны, они такие красивые и отважные...

Когда она не в больнице, а дома, то пишет "революционные" картины, на которых Маркс и Сталин изображаются как два бога-заступника. 2 июля, вопреки совету доктора Фариля, Фрида отправляется вместе с

1. Я – распад (*исп.*) (*Прим. перев.*)

Диего и художником Хуаном О'Горманом на митинг протеста против американского вторжения в Гватемалу, в поддержку президента Хакóбо Арбенса и гватемальских коммунистов. Накануне демонстрации Фрида встретилась с Аделиной Сендехас, уезжавшей в Гватемалу, и даже попросила привезти ей индейского ребенка для усыновления. Этот холодный дождливый вечер станет для Фриды роковым. У нее возобновляется недолеченное воспаление легких, и на следующий день ее состояние резко ухудшается. Несмотря на сильный жар, голова у нее ясная, как никогда. Она пишет в дневнике, что скоро умрет, подхваченная мрачным хороводом, который так любил изображать Посада, – MUERTES EN RELAJO (МЕРТВЕЦЫ РАЗВЛЕКАЮТСЯ). Она одна в койоаканском доме, с ней только служанки. В саду собаки жмутся к закрытой двери, укрываясь от дождя.

Впоследствии Диего рассказал Глэдис Марч о последних минутах, которые провел с Фридой: "Накануне ночью она дала мне кольцо, купленное ею к двадцатипятилетию нашей свадьбы, которое мы собирались отметить через семнадцать дней. Я спросил, почему она вручает мне подарок заранее, и она ответила: "Потому что чувствую: скоро я тебя покину".

На последней странице дневника, рядом с рисунком, изображающим черного ангела смерти, Фрида пишет самые страшные и самые суровые в своей жизни слова, в которых полностью проявился ее несгибаемый характер: "Espero alegre la salida – y espero nunca volver" ("Надеюсь, что уход будет счастливым – и надеюсь никогда не возвращаться").

Фрида умерла 13 июля, ровно через неделю после своего сорокасемилетия.

На следующий день под проливным дождем Диего проводил Фриду в открытом гробу, одетую в белый индейский наряд, во Дворец изящных искусств: он пожелал, чтобы именно там ей оказали последние почести. Затем гроб накрыли полотнищем красного флага со звездой, серпом и молотом и отвезли в крематорий гражданского кладбища Сан-Долорес.

Эпилог

Фрида лежит на кровати под зеркалом, которое отражает ее неподвижное тело, на лице – непроницаемый покой смерти, хрупкое тело – в той же одежде, как на последнем празднике, в черной юбке и белой индейской блузе: такой предстает она на последней фотографии, сделанной Лолой Альварес Браво во вторник 13 июля 1954 года. Вокруг Фриды – ее любимые вещи, букет роз, сдвинутая набок стопка книг на этажерке, куклы, фотографии, муха, бесцеремонно усевшаяся на ее руку, как будто это лишь сон и сейчас она задышит, проснется, снова начнет жить. А Синий дом уже входит в легенду. Собаки все еще ждут у закрытой двери дома, а лужи в затихшем саду вздрагивают под каплями мелкого дождя.

В последнее время Фрида редко покидала этот дом, этот сад. Она сделала из него модель внешнего мира, воображаемую, но вросшую в

реальность крепкими корнями страдания. Синий дом был чем-то вроде храма ее любви к Диего, храма, который должен был устоять против всех житейских превратностей, даже против смерти.

После ухода Фриды Диего не стал возвращаться в Койоакан. Он решил превратить Синий дом не в музей — это было бы не в его духе, — а в святилище, где каждый мог бы приобщиться к красоте, которая исходила от Фриды и которой были пропитаны стены, предметы обихода, растения в саду.

Все здесь застыло в неподвижности, как будто ожидая ее возвращения.

Громадная устрашающая кровать, ставшая узилищем для ее истерзанного тела, и трогательная надпись на подушке: "Dos corazones felices" ("Два счастливых сердца").

На кухне стены выложены желто-синим кафелем, там стоят большой стол из некрашеного дерева, расписные стулья из Тенансинго, а над очагом — сердцем этого дома, вокруг которого в праздники витал острый запах пряностей и суетились служанки, — разноцветными камнями выложены имена Диего и Фриды.

Столовая украшена произведениями древнеиндейского искусства, ацтекскими масками, миштекскими полированными камнями, амулетами в форме фаллосов, статуэтками из Наярита в виде птиц или женщин с широкими бедрами и, разумеется, изображение жабы — *сапорана*, как Фрида прозвала Диего, — его *науаль*, двойник в животном мире.

В доме все притихло, как будто ждет чего-то. Когда после смерти Фриды Долорес Ольмедо купила коллекцию ее картин у супругов Морильо Сафа, чтобы передать ее в дар Синему дому, Диего был растроган до слез и в знак благодарности надписал ей свою фотографию: "В память о самом сильном переживании в моей жизни". Произведения Диего и Фриды хранятся среди индейских статуэток, наивных картин, написанных по обету, масок и ритуальных фигур.

Тут висят портреты Анхелики Монсеррат, Кармен Мондрагон — Науи Олин, над которой подшучивала Фрида в амфитеатре Подготовительной школы, — и "Портрет девушки", написанный для Диего в 1929 году, где взгляд индеанки-Фриды пленяет робкой и наивной прелестью. Есть тут и рисунки пером, сделанные Фридой в Детройтской больнице, когда она потеряла ребенка. Есть портрет семьи Кало и последние картины, написанные нетвердой рукой, уже затуманенные близостью смерти, — "на жизнь мою опускаются сумерки", — говорила Фрида[1], — на них изображено, как священная сила коммунизма освобождает калеку. Или "Да здравствует жизнь!" 1954 года, где показаны разрезанные арбузы, кровавые и сладкие, как сама жизнь.

"В саду воркуют горлицы" — эту песню она могла слушать без конца. Среди деревьев виднеется ступенчатая земляная пирамида: Диего устроил ее по просьбе Фриды, чтобы на ступеньках можно было расставить древних каменных божков. Здесь остались все ее любимые растения — юкки с острыми клинками листьев, пальмы, филао и великолепные бе-

1. Перед ампутацией ноги Фрида сказала Андресу Эррестросе, что отныне ее девизом будет не "Древо надежды, не сгибайся", а "Está anocheciendo en mi vida". ("На жизнь мою опускаются сумерки".)

лоснежные каллы, букеты которых Диего так охотно изображал в смуглых руках индеанок. Посреди сада на пне все еще стоит каменная сова, словно сторож с мутными глазами.

Еще слышны прощальные слова Карлоса Пельисера:

Помнишь, как это было, за неделю до твоего ухода? Я сидел возле твоей кровати, рассказывал тебе истории, читал сонеты, которые написал для тебя и которые нравились тебе, а теперь нравятся и мне, потому что нравились тебе. Сестра сделала укол. Кажется, было десять вечера. Ты начала засыпать и поманила меня к себе. Я поцеловал тебя и взял твою руку в свои. Помнишь это? Затем я потушил свет. Ты заснула, а я ненадолго остался рядом, оберегая твой сон. Когда я вышел из дома, очистившееся, мокрое небо словно таило в себе тайну. Ты показалась мне совсем обессиленной. Признаюсь: на улице, идя к автобусной остановке, я заплакал. Теперь, когда ты обрела избавление, я хотел бы сказать тебе, повторять снова и снова... Но ты и так знаешь... Ты как сад, в котором блуждают ночью, не видя неба. Ты как окно, исхлестанное бурей, ты как платок в луже крови; ты как мотылек, намокший от слез, как раздавленный, рассыпавшийся день; как слеза, упавшая в море слез, поющая, победоносная араукария, луч света на нашем пути...

Последние минуты, которые Диего проводит возле Фриды, причудливы и жутки, как все, что касается смерти в Мексике. В пышном интерьере Дворца изящных искусств звучит народная музыка, а толпа молча обступает Диего Риверу и Ласаро Карденаса. У старого художника лицо потемнело от горя, он ничего вокруг не замечает. Толпа идет за гробом по проспекту Хуареса, к кладбищу Сан-Долорес. У двери крематория возникает сутолока: все хотят в последний раз взглянуть на лицо "малышки". Сикейрос говорит, что, когда лицо Фриды окружили языки пламени, это было похоже на цветок подсолнуха: словно она написала последний автопортрет.

По древнему обычаю индейцев Западной Мексики мешочек с прахом Фриды поставлен в ее комнате, прикрыт посмертной маской и обернут традиционной шалью. Несколько лет спустя Диего поместит его в погребальную урну из Оахаки в виде богини плодородия.

Несмотря на горе — все, кто его видел, говорят, что с уходом Фриды началась его старость, — Диего недолго остается в одиночестве. 29 июня 1955 года, меньше чем через год после окончания траура, он вступает в брак с женщиной, которая долгие годы была его помощницей и коммерческим агентом, Эммой Уртадо. Мария дель Пилар, сестра Диего, описывает в мемуарах трогательную, но не вполне правдоподобную сцену, когда Фрида, предчувствуя близкий конец, призвала Эмму и заставила ее торжественно пообещать, что после смерти Фриды она выйдет замуж за Диего и будет заботиться о нем[1].

Диего по-прежнему работает, готовит проекты фресок для Национального дворца (тема: социо-экономическая история Мексики), для Химической школы и университетского стадиона. Он разрабатывает план Городка искусств, о котором мечтал с юных лет и который мечтает выстроить вокруг своей пирамиды-лабиринта в Анауакальи.

1. María del Pilar Rivera Barcientos. Mi hermano Diego. Guanajuato, 1986.

Он болен (у него рак), но не утратил творческой энергии. С 1956 года он даже чаще выступает на публике, принимает участие в политических дискуссиях. Для коммунистической партии он организует просветительские конференции, на которых снова провозглашает свое кредо: "Искусство — аналог крови в социальном организме человечества". Больше всего на свете ему хотелось бы вернуться в партию: наверное, так он стал бы ближе к Фриде, которая пожертвовала всем ради него. Партии нелегко его простить, ведь он пользовался покровительством американского посла Морроу и принимал у себя Троцкого. Но Советский Союз при Молотове, Маленкове и Булганине уже не тот, что при Сталине.

В 1955 году художник вместе с новой женой приезжает на лечение в Москву. Перед отъездом он вновь думает о Фриде. На ее памятном портрете он делает надпись в ее духе: "Зенице очей моих, Фридите, всегда моей, 13 июля 1955. Диего. Сегодня год с того дня".

Диего Ривера возвращается из Москвы с полными папками рисунков, эскизов, проектов картин — в частности, портрета Маяковского, с которым он был знаком в молодые годы.

13 декабря 1956 года Мексика пышно отмечает его семидесятилетие. В Мехико возле Анауакальи, а в Гуанахуато на улице Поситос, где прошло детство художника, устраиваются банкеты, балы и грандиозные фейерверки.

Несмотря на все ухудшающееся здоровье, художник много ездит по стране, пишет пейзажи, солнечные закаты (в Фонде Долорес Ольмедо выставлены пятьдесят видов Акапулько на закате). Он по-прежнему остается выразителем чаяний угнетенных народов, непримиримым и дерзким революционером. Он выступает с осуждением англо-франко-израильской агрессии в Суэце, карательных акций Франции в Алжире, попытки США подавить кубинскую революцию. Однако стремление вернуться в лоно партии порой ослепляет его: в 1956 году он объявляет венгерское восстание результатом "заговора империалистов".

В нем все еще живет Фрида, с ее блестящим остроумием, с ее жизнелюбием, с ее состраданием к угнетенным индейцам, ее одержимостью революцией. Это она придает больному, стареющему художнику юношескую пылкость, с которой он борется против современного оппортунизма. По странному совпадению его последние картины написаны на те же сюжеты, что и последние картины Фриды: арбузы с кроваво-красной мякотью, как символ жертвоприношения.

25 июня 1957 года он в духовном единении с Фридой посылает миру прощальный привет. По инициативе художника Мигеля Пантохи он обращается к художникам и деятелям культуры всей земли с призывом сохранить мир, остановить ядерные испытания и гонку вооружений, эту страшную угрозу, которая по воле супердержав нависла над более слабыми народами, "имеющими такое же право на жизнь, как и они". В его призыве звучит гневный голос Фриды, стремящейся сохранить хрупкую красоту жизни:

Сколь бы ни был незначителен мой голос, я хочу громко обратиться ко всем, кто дорожит любовью и взаимопониманием между людьми, кто творит красоту, этот необходимый элемент достойной жизни. Я кричу, требую, я хочу,

чтобы все люди вместе со мной кричали, требовали и наконец добились немедленного запрета ядерных испытаний, по крайней мере на три ближайших года.

Так мы дадим людям время опомниться и, в согласии со всем миром, принять закон о полном запрещении производства и применения термоядерных устройств, которые способны привести человечество к гибели.

Фрида Кало. 16 октября 1932.
Фото Гильермо Кало

Через три года и четыре месяца после смерти Фриды, 24 ноября 1957 года – в то время как родной город Гуанахуато готовится отметить его день рождения – Диего умирает от инсульта в своей мастерской в Сан-Анхеле. Он хотел, чтобы его кремировали, а прах смешали с прахом жены, которую он любил больше всего на свете. Но на следующий день его тело будет торжественно предано земле в Ротонде Славных Имен, на гражданском кладбище Сан-Долорес.

Карел Чапек

Столбцы

От переводчиков

В этом году исполняется 110 лет со дня рождения Карела Чапека (1890—1938). Сейчас мы с полным правом можем назвать его «последним великим классиком» чешской литературы. Выражение «последний великий классик» сам Чапек употребил по отношению к президенту Чехословацкой республики Томашу Гарригу Масарику, юбилей которого (150 лет) тоже отмечается в нынешнем году. Чапек писал: «Всегда будут рождаться классики, представители великого культурного синтеза, но, очевидно, они станут все большей редкостью». Писатель и президент встретились под одной обложкой в книге К. Чапека «Беседы с Т. Г. Масариком», недавно ставшей доступной русскому читателю. Это была встреча очень разных людей. Один из них еще олицетворял XIX век с его историческим оптимизмом, другой был живым воплощением противоречий и катастроф XX века, а вероятно, и предтечей XXI, ибо осмыслил перспективы машинной цивилизации, проблематику «искусственного интеллекта» и т. д. Многое их и сближало, прежде всего вера в жизненность демократии и гуманистический универсализм. Оба в центр Вселенной ставили человека и уже потом выясняли вопрос о его отношении к Природе, Истории и Богу.

На русский язык переведены почти все беллетристические произведения Карела Чапека. Менее известна у нас его публицистика. Между тем во все еще неполном чешском собрании сочинений писателя, состоящем из 25 томов, она занимает добрую треть. Двадцать лет жизни Чапек отдал работе в газете (с 1918 по 1921 год сотрудничал с «Народни листы», затем, до самой смерти, — с «Лидове новины»). Писал фельетоны, эссе, очерки, заметки. Большие статьи он преимущественно печатал в журнале «Пршитомност» («Настоящее»). Часть из них в 1932 году Чапек собрал в книге «О делах общественных, или Политическое животное». Именно журналистика заставила его «стать универсалом», не замыкаться в своей келье, а «следить за всем и быть любознательным, принимая весь мир, а не отдельные его части».

Пронобис

ЗА одну неделю — “Реден” и “Реддинг”, две угольные шахты[1], огонь и вода, взрыв и затопление, триста погибших и еще шестьдесят погибших; снова два проигранных сражения из тех, которые ведет человек с природой и жертвой которых всегда бывает бедняк с кайлом в руке. Вновь куском окровавленного угля больше; машины всего света ради этого не остановятся, никто, сняв шляпу, не отдаст честь неизвестному солдату, павшему на поле вечной брани и труда. “Реден” и “Реддинг”, шахта в Польше и шахта в Шотландии, — два новых названия в длинном списке проигранных битв.

Газеты писали, что во время пожара на “Редене” один из шахтеров трижды спускался в шахту, чтобы спасти засыпанных товарищей; дважды

© В. Каменская, О. Малевич. Перевод, 2000

1. 23 сентября 1923 г. произошел взрыв газов и пожар на польской угольной шахте “Реден”; 26 сентября была затоплена шотландская шахта “Реддинг”. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

его вытаскивали без сознания; на третий раз вытащили мертвым. По странному стечению обстоятельств имя этого человека потрясающе символично: его звали Пронобис, а по-латыни это значит "за нас".

"За нас" трижды спускался в горящую шахту и погиб "за нас"; "за нас" нес помощь засыпанным людям. Мы не прочтем в газетах, что это был за человек; очевидно, такой же, как все шахтеры, бледный и худой, жилистый, с тяжелой походкой и широкими плечами; возможно, он был похож и на любого иного, но имя, которое он носил, три рискованных спуска в недра шахты и смерть за товарищей превращают его в вечную, символическую фигуру. Сам Христос мог бы принять его мученический венец и его имя.

Когда тонул "Титаник", корабельный телеграфист оставался в своей рубке, чтобы бросать в мир призывы тонущих: SOS. Оставался и в то время, когда спасательные лодки отчаливали от погружавшегося в пучину судна, и утонул вместе с ним. Вспомните телеграфиста в недавней японской катастрофе. Почти повсеместно, когда рок сокрушает людей и творения их рук, мы встретим какого-нибудь Пронобиса: на миг нам откроется человеческое лицо, озаренное трагическим блеском минуты, и снова исчезнет во тьме; но этого мига достаточно, чтобы мы безгранично полюбили человечество.

Наверняка нигде на свете не существует золотой книги героев, куда вписывались бы все факты мужественной помощи, стойкости и готовности пожертвовать жизнью, — ведь истории нет дела до людей. Кто теперь вспомнит имя телеграфиста с "Титаника"? Кто и когда напишет acta sanctorum et martyrum[1] повседневной человеческой жизни? Любой депутат, любой литератор или министр и кто угодно еще найдут свое местечко в том, что называется "история". Пронобис не войдет ни в какую историю, ибо он вечен; он ничего не значит в развитии человечества; он всего лишь... сохраняет высшие человеческие ценности, а это чувство столь вневременное, что забыть о нем легче всего. Пронобис не совершил ничего нового; наверняка какой-нибудь Пронобис существовал еще в горящих Содоме и Гоморре, и Авраам не спас его, не удостоил внимания, потому что это был обыкновенный грешник; но в самый нужный момент он совершал или пытался совершить нечто большее, чем совершили десять праведников. Наверняка такой Пронобис помогал людям во время всемирного потопа, однако Ной не взял его в свой ковчег как представителя особого вида млекопитающих, вот и мы не берем его в историю или на титульный лист газеты; боже, это же само собой разумеется — во время каждой катастрофы найдется свой Пронобис!

Выглядит это как простая игра слов, но нельзя уклониться от ее удивительной нравственной логики: то, что совершил Пронобис, он совершил за нас. За каждого из нас опускался он в горящую шахту, чтобы мы не ужаснулись тому, что все человечество не кинулось стремглав на помощь погибающим; за каждого из нас он рисковал жизнью, чтобы утвердить нравственную ценность самопожертвования; своей смертью он освободил нас от кошмара бессильного сострадания. PRO NOBIS! Много ли вождей человечества, поэтов, великих мира сего заслужили это необычное имя? Скорее это оказалось под силу забытым героям уже забытых катастроф.

ORA PRO NOBIS — моли за нас — говорится в литаниях, которые читаются в День всех святых. Святые и мученики мира сего молят за нас не на небе, а на земле; они молят в наших сердцах за человечество, чтобы мы не утратили веру в него. MORARE PRO NOBIS — умри, Пронобис, умри за нас, когда снова понадобится показать высокий пример любви и мужества посреди всего того зла, в котором погрязло человечество. REVIVE PRO NOBIS — вечно возвращайся в нашу среду, ибо нам суждено еще много страдать и не раз поднимать взоры к осиянному человеческому лику.

1. Деяния святых и мучеников (*лат.*).

Малые масштабы

Одно из заблуждений, с помощью которых мы любим отравлять себе существование, — вечные ссылки на наши малые масштабы. Встретив жителя Бероуна или городка Высоке Мыто, вы вскоре обнаружите, что ему отравляют жизнь тамошние малые масштабы; в свою очередь пражанину отравляют жизнь малые масштабы Праги. А поскольку как в Бероуне, так и в Праге нас гнетут малые масштабы, в нашей стране нельзя сделать ничего порядочного; если бы не эти проклятые малые масштабы, каждый чешский драматург писал бы по меньшей мере как Бернард Шоу и каждый секретарь политической партии достиг бы величия, скажем, Питта Старшего[1]; но вы сами знаете: эти малые масштабы сковывают наши способности. Образованный человек, живущий в провинции, жалуется, что там совсем захирел; живи он хотя бы в Праге, все бы только рты разинули, видя, как он развернулся. Но и университетский профессор как-то не может развиться в великолепный цвет учености; вот если бы у нас были такие замечательные дотации и лаборатории, как в американских высших школах, он, будьте уверены, удивил бы мир. И так далее. Короче, все, чего нам не хватает, — это не отсутствие настоящей увлеченности трудом и, как говорится, дара божьего, а плохие условия.

Один русский режиссер сказал, что нет больших и малых ролей, есть только большие и малые актеры. Точно так же меня подмывает сказать, что нет больших и малых масштабов, а только большие и малые люди. Я думаю, что, когда Шеклтон добрался до Южного полюса, он отнюдь не жаловался на малые масштабы, хотя был там почти в полном одиночестве. Когда по Афинам бродил Сократ, они были ничуть не больше современного Пльзеня; тем не менее Сократ, насколько нам известно, не провозгласил во всеуслышание, что в таких малых масштабах он не будет зря тратить свой пыл — и баста. Вокруг настоящего мужественного мужчины никогда не бывает малых масштабов, напротив, масштабы вокруг него всегда весьма внушительные и даже огромные. Шеклтона вполне устраивал Южный полюс, потому что именно Южного полюса он хотел достигнуть; но вечно недовольный чех поднял бы громкий протестующий крик, что Южный полюс не Вацлавская площадь и не Большая опера. Ибо подобным же образом он жалуется, что Бероун не Прага и не Рим. Он возмущен тем, что Высоке Мыто — это Высоке Мыто, а не что-нибудь другое. Он протестует против возмутительного факта, что в Кромержиже отнюдь не пять миллионов жителей и что в Праге нет интеллектуальной атмосферы Парижа. Ситуация безвыходная, поскольку тут явно ничего нельзя поделать.

Но раз уж я заговорил о Кромержиже... хотя было бы напрасным упованием, что Кромержиж можно превратить в небесный Иерусалим, но в известной мере и на какое-то время из него некогда удалось сделать Иерусалим ганацкий. Литомышль не может стать Перикловыми Афинами, но в известное время он был восточночешскими Афинами. Если Бероун не может стать ни Прагой, ни Парижем, он может стать хотя бы благоустроенным и удовлетворяющим все свои потребности Бероуном. Можно даже добиваться, чтобы он стал в хорошем смысле слова самым что ни на есть бероунским Бероуном. Для этого, разумеется, нужно, чтобы жители Бероуна были неравнодушны именно к судьбе Бероуна.

Если мы оглянемся немного на историю, то увидим, что хотя существовали великие культуры, выросшие из больших масштабов, как, например, культура римская, но еще чаще великие культуры, как, например, греческая, вырастали из малых масштабов. Культура итальянского Ренессанса была региональной; культура Германии эпохи Гёте была региональной; Англия до сих пор остается классической страной местного патриотизма. Может быть, когда-нибудь удастся доказать, что культуры,

1. Питт Уильям Старший, граф Чатам (1708—1778) — английский министр иностранных дел и премьер-министр.

выросшие на почве регионализма, существенно отличаются от культур нейтралистских и имперских, что первые были, пожалуй, как-то сочнее, ближе к земле и вообще более буйно разрастались. Но пока это не доказано, удовлетворимся утверждением, что по крайней мере для жизни в Бероуне важно, чтобы этот город вместе с его окрестностями чувствовал себя скорее самостоятельным краем, чем провинцией. Для морального состояния Тршебони полезно осознать, что хотя тршебоньская площадь не так оживлена, как пражский перекресток на Мустку, зато красивее его, особенно если эту площадь чуть лучше замостить. Было бы очень важно, чтобы брат словак из Нитры больше думал о благоустройстве города Нитра, чем об автономии братиславских чиновников. Значительно важнее, чтобы город Часлав был бастионом чаславского края, чем бастионом той или иной политической партии. Я в самом деле считаю, что сейчас нам более всего нужен богато разветвленный регионализм.

Говорят, когда мы не были хозяевами в государстве, мы по крайней мере были хозяевами в местном самоуправлении и это, слава богу, сохранило нам жизнь как нации. Но кажется, теперь, став хозяевами в государстве, мы несколько менее чувствуем себя хозяевами в местном самоуправлении и краях. Коммунальная политика из-за своих малых масштабов почти повсюду отмирает. Местный патриотизм исчезает, как исчезла и больше не растет иванчицкая спаржа. Человек, живущий в Оломоуце или Кутной Горе, считается кем-то вроде изгнанника. Мы утратили чувство местного патриотизма, не обретя чувство патриотизма государственного. Ощущение малых масштабов возникает не оттого, что у нас есть малые города, а оттого, что мы неохотно в них живем. Тому, кто мечтает о романтических приключениях, его садик представляется слишком маленьким; но если этот человек захочет прочистить граблями все дорожки или выполоть все сорняки, он убедится, что его сад чертовски велик, гораздо больше, чем он вообще предполагал. Очевидно, в определении масштабов и обстановки очень многое зависит от избранной нами точки зрения.

В этом году я посетил ряд малых и окружных городов, и мне показалось, что они беднеют и дряхлеют, особенно в сравнении с деревнями. Похоже на то, что местные центры теряют свою притягательную силу; они явно уже не удовлетворяют деревню, которая развилась и разбогатела быстрее, чем провинциальные города. Создается впечатление, что деревня больше тяготеет к нескольким главным торговым или промышленным центрам, перескакивая через иерархическую лестницу приходских, окружных и краевых городов. Кажется, будто сейчас поставлено на карту само их существование. Сетования на малые масштабы не что иное, как обывательское пораженчество; ропот банкрота, теряющего клиентуру и неспособного сделать из этого никаких поучительных выводов. Люди из провинциальных городов становятся слишком малозначительными; поэтому они начинают говорить о малых масштабах вместо того, чтобы схватиться за голову. Если местный приходский священник перестает быть притягательным центром прихода, ему надо приниматься за дело с какого-то другого конца; каждый город и городок живет своей округой; вот почему им прежде всего надо заботиться о том, чтобы удовлетворить ее. Это проблема не только экономическая, но и культурная и общественная; это как раз то, что я называю регионализмом.

Непосредственной задачей каждого города, от решения которой прямо зависит его существование, становится овладение округой, своим "тылом". Раньше оно обеспечивалось само собой, недостатком дальних коммуникаций; способствовали этому и церковь, и весь строй жизни. Ныне такое естественное преобладание местных центров страшно подорвано; города превратились в стареющую аристократию с несколько поблупившейся былой славой. Хорошо, можно было бы предоставить им

вымирать как нежизнеспособным пережиткам прошлого; но вот вопрос: не утрачивается ли вследствие этого частица здоровой и высокой жизненной организации? Допустим, не останется ничего, кроме больших промышленных центров и деревни; но не будет ли такая перспектива несколько страшноватой в культурном и общественном отношении? Если это современный урбанизм, то я охотнее отдам предпочтение средневековой организации мира.

Регионализм, борьба за сохранение локальных центров ведется не только в интересах местных лавочников и сапожников, но также и под флагом фольклорного своеобразия; однако речь идет о большем — об организации жизни. Или деревня станет фабрикой зерна, или останется родным очагом, в котором живут люди. Для того чтобы стать родным очагом, ей нужно ограничить себя; она должна стать самостоятельным краем. Еще какими-то нитями она связана с местными центрами, но *если* эти местные центры захиреют и станут действительно маленькими и смертельно скучными, окончательно распадется старейшая организация нашего мира. Что касается меня, то я считал бы это бóльшим бедствием, чем эпидемия чумы. Регионализм ждет своих политиков — людей, воодушевленных идеей, что Бероун должен стать Бероуном, а Высоке Мыто — Высоким Мытом, а не какими-то убогими задворками, где можно жить лишь временно и где все притерпелись к малым масштабам.

О *национализме*

Хочу начать с факта совершенно незначительного: самая глупая из пражских вечерних газет[1] перед слетом[2] напечатала раздраженную заметку о том, что немецкая театральная труппа "Kleine Bühne" повесила на своем здании табличку с немецкой надписью "Kleine Bühne". "Надеемся, — заканчивал заметку доблестный хроникер, — эта немецкая провокация еще до слета будет устранена". Итак, допустим, что стало по сему и "Kleine Bühne" повесила красно-белую табличку с надписью "Малая сцена", допустим, какой-нибудь несведущий гость слета, остановившись возле этой надписи и радостно воскликнув: "Тут я еще не был!", купит билет и только внутри поймет, что там играют что-то немецкое; уверен, этот чех по праву будет раздосадован и станет ворчать, что его надули. Если в "Kleine Bühne" играют по-немецки и для немцев, вполне естественно не скрывать сего важного обстоятельства; и ежели какой-нибудь торговец решительно считает себя немцем, пускай себе, бога ради, пишет об этом на своей вывеске готическим шрифтом, чтобы я мог прочесть и пойти за нужными мне покупками в другое место. Если немецкий адвокат повесит на доме табличку "Rechtsanwalt"[1], я по крайней мере не ворвусь к нему с просьбой защищать мои интересы в каком-либо судебном процессе. И так далее.

Я начал с вышеприведенного небольшого рассуждения не для того, чтобы вести войну из-за вывесок, а чтобы проанализировать, как обстоят дела с моим национальным самосознанием. Ибо не сомневаюсь, что сия глупейшая из вечерних газет после этого откажет мне и в самой жалкой щепотке национальных чувств и крупным шрифтом напечатает: *"Лидове новины" на службе у германофилов!"* или что-либо в том же роде; а на каком-нибудь из великолепных, возвышающих душу собраний провозгласят, что я продался за немецкие и еврейские деньги. Мы живем в несколько беспокойную эпоху; национализм стал объектом лихорадочного торга. Во имя национальной идеи ныне ведутся самые пустопорожние разговоры, наносятся грубейшие оскорбления; весьма странные господа оказываются во главе весьма странного движения, претендующего на исключительные права в области национального самосознания. Пришло время немного разобраться в подобного

1. Имеется в виду "Народ" — вечерний выпуск газеты "Народни листы".
2. Речь идет о слете спортивного общества "Сокол" в начале июля 1926 г.

1. Адвокат (*нем.*).

рода национализме, а главное — взять национализм под охрану, спасая его от таких господ.

Скажем по-чешски: величайшее национальное бесстыдство, когда какая-нибудь одна политическая партия присваивает себе исключительное право на "национальное самосознание"; национальное самосознание — дело нации, а не партии. Если наше национальное самосознание будет защищать всего лишь одна несколько закосневшая партия, мы пропали. Если бы единственными национально мыслящими и чувствующими людьми были те, кто с серьезной миной читает вечерний выпуск газеты "Народни листы", нас явно охватило бы беспокойство, отчего национальное чувство не сопровождается более здравыми взглядами. Не понимаю, почему именно воззрения Франтишека Главачека[1] я должен считать истинно национальным самосознанием. Как мне кажется, Виктор Дык из национальных чувств склонен к фашизму; но позвольте вас заверить, если я отношусь к фашизму весьма неприязненно, так тоже из национальных чувств. Некоторые люди из любви к своей нации идут за Петром, а иные — за Павлом, одни в приливе патриотических чувств отправляются пить пиво, другие — гореват на Белую гору[2]. Прошу вас, давайте оспаривать те или иные доводы, но оставим в покое национальное самосознание. Уж коли нам положено испытывать безоговорочное и чуть ли не мистическое почтение к нации, ни одна партия, ни одна орда не имеет права брать национальное самосознание на откуп. Нация не принадлежит ни одной из партий. Все вместе мы воплощаем национальное самосознание; и одинаково плохо, если кто-то заявляет, что ни один человек римско-католического вероисповедания не может быть настоящим чехом, а другой бросает на ветер слова о том, что-де настоящим чехом не может быть ни один социалист. Давайте не будем возводить нацию на трон, под которым предварительно сами по одной подрубили все ножки; на таком троне тяжело править.

Нет ничего отвратительнее, чем превращение патриотизма в ремесло. Это такая же моральная проституция, как если бы кто-то хотел получать доход со своих добродетелей. Порядочный человек не трубит на всех углах о своем национальном самосознании, как не заявляет во всеуслышание о своей честности, среди нормальных людей это вроде бы подразумевается само собой. Как известно, мне наши политики порядком осточертели; но я не решился бы ни об одном из них, кроме откровенных врагов государства, сказать, что он злоумышляет против нации и предает ее. Я могу доказать, что его способ действий плох и порочен, но я не имею права утверждать, что порочно его национальное чувство. Однако вы, современные любители мутить воду, только и знаете, что налево и направо бросаетесь обвинениями в измене нации. Во имя чего, собственно?.. Во имя национализма. Во имя национализма вы подрываете основы всякой порядочности и лояльности; во имя национализма расшатываете фундамент демократии и государственного порядка; во имя национализма вы прививаете людям порок неблагодарности и неуважительного отношения к ближнему. Но, протестуя против вашей демагогии, мы делаем это из горячего чувства чешского патриотизма. Нет смысла протестовать против фашизма во имя прогресса, демократии или я не знаю чего еще. Против чешского фашизма нас заставляет протестовать прежде всего ответственное и серьезное национальное самосознание; против хулиганства и авантюризма мы протестуем во имя истинных национальных ценностей; против ожесточения и нелояльности — во имя национального самоуважения. И если я прошу вас, своих читателей, насколько хватит сил, противостоять этому злу, тем самым я обра-

1. Франтишек Главачек (1876—1974) — чешский политический деятель и публицист крайне правой националистической ориентации.

2. 5 ноября 1620 г. на Белой горе близ Праги потерпело поражение войско чешских протестантов, что привело к утрате Чехией независимости.

щаюсь к вам с призывом: защитите свои патриотические чувства, чтобы они не были унижены и опорочены, чтобы ваш национализм не перестал быть великой формой жизненной дисциплины.

Анестезия

В своей утопии "The Brave New World"[1] наряду с прочими заманчивыми перспективами Олдос Хаксли рисует нам, как легко грядущее человечество станет справляться с земными заботами: достаточно будет проглотить таблетку доступного каждому препарата сомы[2], как удрученная душа тут же обретет забвение. Признаюсь, когда я это читал, мне было стыдно за такое будущее и во мне поселилось чувство, похожее на благодарность за то, что я живу в древнем примитивном и героическом настоящем.

Но если бы какое-нибудь человеческое существо из не слишком отдаленной праистории явилось взглянуть на нас, возможно, у него возникло бы такое же чувство. Пожалуй, оно обнаружило бы, что извечная человеческая потребность во временном отрыве от реальности и забвении удовлетворяется уже не в отдельных исключительных случаях, а повседневно. Радио, кино, спорт, развлекательная литература и театр — ведь это, собственно, тоже всего лишь наркотики, которые люди потребляют, чтобы забыть жизненные тяготы и заботы. Однако, по всей видимости, такой гость из прошлого не сразу бы заметил, что наибольшая потребность в подобных средствах испытывается отнюдь не там, где тягот больше; вероятно, он просто счел бы, что всех нынешних людей что-то постоянно и сильно гнетет, если они с таким рвением ищут возможности бежать от своих затруднений. И только постепенно этот гость из прошлого дошел бы до понимания того, что общество, которое потребляет максимум подобных средств, пытается бежать не от мучений или конфликтов, а от чего-то иного: от пустоты и скуки, что люди, по сути дела, пытаются освободиться от самих себя, забыть о собственном повседневном существовании. И тут гость из прошлого, скорее всего, огорчился бы увиденным.

Насколько у нас сохранились свидетельства о временах минувших (например, о девятнадцатом столетии), нам кажется, что и впрямь потребление этих средств культурной анестезии с тех пор многократно возросло. Конечно, прежде для этого не представлялось столько возможностей, но, бесспорно, не было и такой настоятельной потребности. Когда я вспоминаю людей, окружавших меня в детстве, у меня создается впечатление, что они не пытались забыть о своем повседневном существовании, а, напротив, постоянно о нем помнили и относились к нему с каким-то даже несколько комическим достоинством и серьезностью. Они вовсе не стремились вырваться за пределы обыденной жизни, наоборот, старались занять свое место в ней основательно и прочно. Мне кажется, они вообще не скучали; но, насколько я знаю, все время что-нибудь делали, а когда отдыхали, получали удовольствие от самих себя, от своего ума, от своих семей, от друзей. Они не пытались оторваться от реальности, скорее стремились еще теснее связать себя с нею. Можно сказать, их полностью удовлетворяло, что они живут на свете так, как им живется, и делают, что делается; и они не испытывали потребности бежать от этой жизни. Жили трудно, но как-то с большей уверенностью в себе; свои профессиональные занятия воспринимали как непреложный долг, а не как грязный каторжный труд, о котором лучше не вспоминать. Не хочу особенно их превозносить, но сдается, были они счастливее нас и прожили *свою* жизнь, ощущая ее сильнее и отчетливее, чем мы. Она больше дала им, потому что не была для них предметом забвения и жупелом, от которого надо бежать.

Что было, то было, зачем напрасно вспоминать. Сейчас речь идет о

1. "Прекрасный новый мир" *(англ.)*.
2. От англ. somnolent — сонный, усыпляющий.

том, целесообразно ли нынешнее массовое производство средств анестезии, биологической и социальной. Мы, безусловно, никому не хотим портить веселое настроение и желаем каждому получить свою долю удовольствий; но прежде всего, анестезия вовсе не путь к истинной потехе: чтобы по-настоящему веселиться, нужно сохранять бодрость. А во-вторых, анестезия не средство лечения от болезней, решения конфликтов, она ни к чему не ведет. С биологической точки зрения лучше ощущать боль и лечить ее, насколько мы это умеем. С социальной точки зрения лучше не забывать, где нам жмет ботинок, а думать о том, как его снять или перешить. С точки зрения культуры лучше не бежать от собственной пустоты, а стараться заполнить ее чем-то разумным.

Когда человек привыкает получать удовольствие от эрзацев жизни, он теряет способность получать удовольствие от самой жизни. Жить скучно — пошли в киношку. Разбираться в людях трудно — пошли глядеть на их тени. Стало потребностью отдыхать от жизни, быть вне действительности; в сущности это то же курение трубочки с опием. Мы ходим смотреть на спортивные матчи — это избавляет нас от внутренней необходимости бороться самим. Мы ищем новостей в газетах, а в результате лишаемся способности самостоятельно видеть и не замечаем нового во вселенной. Чего только не придумано, чтобы не думать! Говорят, религия — опиум для народа; но и политический хилиазм, диктатура, демагогия — тоже наркотические средства для народа: они избавляют от ответственности, от личных устремлений, от нелегкой обязанности думать и выносить суждения.

Но возврата нет: если что-нибудь не в порядке, единственное средство — как следует посветить на этот непорядок. Например, когда-нибудь по-настоящему задуматься над тем, как глупы и пусты многие из наших привычных развлечений. Взбунтоваться против средств оглупления, которые мы покупаем в качестве источника забавы или забвения. Понять, что, по сути дела, это недостойно и унизительно. Для всего этого не нужно ничего, кроме здравого разума. В конце концов, мы почти все знаем, что то, чем мы разгоняем скуку, глупо и однообразно; но мы снисходительны и стараемся показать, что и не предъявляем к нехитрому развлечению особых претензий. Однако скажем себе: жизнь, несмотря ни на что, — достаточно ценная вещь, а посему и любые развлечения заслуживают капельку нашей серьезности. Давайте развлекаться всем своим существом, вкладывая в это весь интеллект, и мы увидим, что и для этого нужно мыслить, познавать, что-то мастерить, над чем-то биться, что-то создавать — короче говоря, быть постоянно активным участником жизни, а не всего лишь ее одурманенным зрителем.

M*emento*[1]

Одна из первых забот каждого диктаторского переворота — начать демонстративную чистку различных потаенных грязных углов только что устраненного режима. Мы видим это и в современной Германии. Разумеется, поводом обычно бывает политическая месть, но, в сущности, речь идет скорее об умелой демагогии. Любой режим старается морально оправдать свое существование тем, что преследует подлинную или мнимую коррупцию, которую перестала охранять власть, к этому времени уже свергнутая. Насколько мы знаем душу толпы, в этом отношении любой режим, какой бы идейной и моральной ориентации он ни придерживался, может рассчитывать на симпатии широких масс. Так хотя бы на первых порах ему удается снискать народное одобрение.

У нас обычно считается государственной осмотрительностью не допускать подозрения, будто где-нибудь что-нибудь не в порядке, будто от какого-нибудь закутка политики или административного управления несет дезорганизацией или коррупцией. Но любое злоупотребление, кото-

1. Помни (*лат.*).

рое терпят или скрывают, — это желанный капиталец для будущих политических авантюристов или шарлатанов. Мы говорим сегодня о необходимости защищать демократию. Так вот, было бы проявлением высшей государственной мудрости, если бы демократия не предоставляла демагогам самое удобное и апробированное средство, с помощью которого можно легко снискать симпатии народа; если бы она не оставляла незамеченным ни одного нечистого закутка и держала в руках не только меч и весы правосудия, но и хорошую метлу. Это наверняка оправдало бы себя. Дом, в котором нет порядочной метлы, становится грязной трущобой, пригодной лишь на снос. Раздаются призывы к защите демократии; но история не суд присяжных, где можно чего-то добиться трогательными адвокатскими речами. Все на свете, в том числе и демократию, судят не по провозглашенным принципам, а по практическим делам.

На Опернплатц в Берлине уже убрали пепел от костра из книг. Догорели произведения поэтов и ученых; социализм, пацифизм, свобода мысли были брошены в огонь, будто таким способом их можно уничтожить. Но горели не только эти книги.

В пламя, которое могло стать костром предостережения, было брошено и немало всяческого свинства,которым изобиловала немецкая пресса. Тут жгли, наряду с прочим бумажным мусором, также пресловутую Nacktkultur[1] и не менее известную псевдонауку, которая выдавала себя за Sexual Wissenschaft[2]. Костер на Опернплатц был запятнан этой мерзостью; совершилось грубое насилие над культурой и духовной свободой, которые смешались в едином чадящем пламени с этими грязными паразитами на теле свободы, искусства и культуры. Не все, что сгорело на берлинском костре, заслуживает сожаления. Тут была осуществлена и примитивная национальная дезинфекция.

Поймите, я вовсе не призываю устроить и у нас костер, в котором можно было бы спалить всякого рода бумажные пакости; в конце концов, я даже не призываю к моральной цензуре. Но культура, искусство, духовная свобода должны быть защищены не только от реакции, но и от грязного паразитизма, который компрометирует их. Это в первую очередь задача критики. Недостаточно брезгливо отвернуться от бумажной мерзости и завуалировать ее высокомерным молчанием. Недостаточно игнорировать моральную и идейную коррупцию, которая имеет хождение под названием популярной литературы или, наоборот, литературы для немногих. Посмотрите на витрину обычного провинциального книжного магазина; в большинстве своем это выставка грубой эротической макулатуры. Но об этом не пишут. Это чтиво критика не контролирует, не пытается с ним бороться и фактически терпит. В каждой газетной критической рубрике должен бы, по сути дела, гореть небольшой костер, на котором сжигались бы эти литературные нечистоты; даже если такой критический костер не отвадит читателя от литературного брака, на этом огне обожгут пальцы издатели и спекулянты, наживающиеся на литературных нечистотах. Когда-нибудь это может стать и действенной защитой культуры и свободы.

1. Культура обнаженного тела *(нем.)*.
2. Наука о сексе *(нем.)*.

Перевод с чешского
В. Каменской, О. Малевича

"Против смерти"

Томас Бернхард. *Видимость обманчива и другие пьесы.* Составление, вступительная статья, перевод с немецкого и примечания Михаила Рудницкого. М., Ad Marginem, 1999.

Путь австрийского писателя Томаса Бернхарда (1931–1989) к русскому читателю оказался не из самых легких: переводить его начали поздно, лишь за несколько лет до смерти, переводили только прозу, и выбор ее был не совсем представительным. Появление большого сборника пьес Бернхарда, подготовленного на высоком профессиональном уровне, — большая удача для российского читателя. Благодаря этой книге Бернхард станет ему гораздо понятнее и ближе.

Драматургическое наследие Бернхарда не просто достаточно объемно. Писатель обратился к театру, если не считать нескольких ранних одноактных пьес, в последние двадцать лет жизни, это работы уже несомненно зрелого мастера. Важно и то, что все это множество драматургических сочинений составляет единое целое. Есть все основания говорить о "театре Бернхарда" как своеобразном и значимом явлении европейской литературной и театральной культуры второй половины XX века.

"Театр Бернхарда" был не только литературным феноменом, он существовал реально: автору посчастливилось с первой же постановки найти "своих" режиссера (Клауса Паймана) и актеров (прежде всего знаменитого Бернхарда Минетти), в дальнейшем многие пьесы сразу писались в расчете на труппу, на исполнителя, так что имена актеров иногда становились даже заглавиями пьес: так, например, обстоит дело с вошедшей в сборник драмой "Минетти".

Бернхард — типичный enfant terrible литературы и литературной жизни. Его неуживчивость, демонстративное презрение к общепринятым нормам в жизни и литературе, нежелание идти навстречу читателю (в какой-то момент может показаться, что его писания — просто издевательство) обеспечили ему немало врагов, но в то же время особым ореолом окружали его имя. Редко кто был равнодушен к писателю. Каждый его поступок тут же истолковывался двояко: для одних Бернхард был фигурой трагической, человеком, постоянно борющимся со смертью и бездушием окружающего мира, для других — чуть ли не комедиантом, намеренно стилизующим себя и использующим свою биографию в качестве оправдания бесконечных капризов и мизантропических выходок.

Нет смысла пытаться свести жизнь и творчество Бернхарда к единой "генеральной линии": его облик так же ускользает от однозначного определения, как и его герои, про которых обычно нельзя сказать, комичны они или трагичны. Бернхард несомненно рано начал строить свои отношения с миром, словно играя некую роль, не останавливаясь и перед мистификациями (так, якобы утраченная дипломная работа об Арто и Брехте, о которой так много говорилось, по-видимому, просто никогда не существовала). В то же время болезнь и страдания, сопровождавшие его всю жизнь, были такой же несомненной реальностью.

Конечно, можно попытаться объяснить литературную позицию Бернхарда экзистенциально: как способ борьбы с постоянно подкарауливающей смертью ("schreiben gegen den Tod")[1], как компенсацию ущерб-

1. "Писать против смерти" (*нем.*).

ности человека, лишенного реальной опоры в жизни, и т.п. Но ведь и выбор экзистенциально обусловленных решений был у Бернхарда не чисто социальным или психологическим, а прежде всего эстетическим. Это был *выбор художника.*

Творчество Бернхарда традиционно считается "сложным", однако, хотя в легкие авторы его никак не зачислишь, сложность эта относительна. Его произведения подобны картинам, которые следует рассматривать с определенной точки, и тогда многое в них проясняется само собой. Точка зрения эта, как часто случается в искусстве XX века, задана прежде всего хронологически, последовательностью культурно-исторического развития: необходимо учитывать, *после чего* написана та или иная вещь. В 60-е, как раз тогда, когда Бернхард становился большим писателем, в концептуальном искусстве был сформулирован лозунг "искусство после философии". Драматургия Бернхарда – также "искусство после философии". Причем философии вполне определенной: Б. Паскаля, Новалиса, А. Шопенгауэра, С. Кьеркегора, Л. Витгенштейна. Дело не только в том, что искания этих мыслителей были проникнуты пессимистическим ощущением невозможности счастья и взаимопонимания. Все они – "маргиналы", не принадлежавшие к "профессорской" философии (даже если и обладали какое-то время этим званием, как Витгенштейн). Именно эти мыслители были близки Бернхарду, с ними вел он постоянный внутренний диалог, вплетая их мысли в свои тексты (как это происходит, например, в пьесе "Сила привычки", где аффектированные речи главного героя, директора цирка Карибальди, неожиданно переходят во фрагменты произведений Новалиса). Их мироощущение определяет его жизненную и творческую позицию – позицию трагикомизма, которой он во многом обязан Кьеркегору. Ровно поэтому пьесы Бернхарда с трудом поддаются жанровой классификации.

В самом деле, комичен или трагичен Карибальди, упрямо пытающийся собрать своих актеров для совершенно ненужного им музицирования? Трагичен или комичен старый и забытый актер Минетти, отказавшийся от всего, потому что не мог опуститься ниже однажды достигнутого в искусстве? Комичен ли воображающий себя Кантом сумасшедший, если он настолько вошел в образ великого философа, что действительно стал философом, так что возникает опасение: а может быть, философия – и в самом деле род безумия ("Иммануил Кант")?

Драматургия Бернхарда – искусство не только "после философии", но и "после театрального авангарда" (и авангарда вообще). Он строит свой театр на обломках театральной условности, доставшихся ему от Э. Ионеско, С. Беккета, А. Арто, которые своей аналитической работой сделали невозможным "нормальное" сюжетное и сценическое действие. Необходимо было искать какое-то новое основание драматургии, и на этой нулевой ступени (после того как были написаны картины белым на белом или создавались музыкальные произведения, состоящие из одной паузы, как "4'33" Джона Кейджа) опорой для Бернхарда в большой мере стала музыка, так много значившая в его жизни. Пьесы Бернхарда глубоко музыкальны по своей структуре; их драматургический рисунок очень часто строится по образцу музыкального произведения, с типичными для музыки повторами, развитием основной темы, контрапунктами, полифоническими решениями.

Музыкальна не только структура пьес Бернхарда, но и их языковая фактура. Совершенно не случайно тексты его пьес пишутся "в столбик": их герои говорят не предложениями, а синтагмами, подчиняющимися прихотливому ритму. Это, по сути дела, стихи (и значит, театр Бернхарда – театр поэтический), но только совершенно особого рода – это тоже стихи "после", после изобретения звукозаписи и лингвистического анализа, открывшего осо-

бенности разговорной речи. По этой же причине Бернхард обходится без знаков препинания: ведь и в разговорной речи нет никакой пунктуации, все строится на ритме, паузации, ударении, повторе. Его пьесы так и надо воспринимать: как поэтические композиции, где ритм, мелодика фразы порой говорят о герое и ситуации больше, чем ее предметный смысл. Заметим, что здесь М. Рудницкий, следуя профессиональной традиции, хотя и учитывает ритмические особенности текста, переводит все же больше "смысл" реплик, и переводит прекрасно, теряя, однако, значительную часть языковой фактуры.

И при всем этом пьесы Бернхарда были непосредственно связаны с реальностью, в которой жил автор. Зрители без труда распознавали прототипы персонажей, события недавней истории, знакомые места. Не говоря уже о тех случаях, когда Бернхард выводил на сцену актуальные политические события: нацистское прошлое и его отзвуки в современности, проблемы терроризма и стабильности государства ("На покой", "Площадь героев", "Президент"). Но Бернхард все же не стремился к чистой карикатуре на окружавшее его общество, хотя и мог позволить себе вставлять в речь героев фразы вроде:

> Сейчас в Вене нацистов больше
> чем в тридцать восьмом
>
> *("Площадь героев")*

В пьесе "На покой", основанной на реальных событиях (скандальной истории с высокопоставленным чиновником в Штутгарте, оказавшимся бывшим нацистом), его интересует не просто политическая составляющая событий, а психология — вернее психопатология — героя-нациста и его семьи.

Три основные фигуры, с которыми можно встретиться в этой книге, — артист, мыслитель, политик. При всем их различии нетрудно уловить в их характерах и действиях определенное сходство. В самом деле, чем актер, тиранящий свою семейную труппу ради безупречной постановки пьесы — скорее всего, бездарной ("Лицедей"), — отличается от президента, одержимого идеей порядка, который он, как ему представляется, обязан навязать стране ("Президент")? Это маниакальное упорство, безусловное "служение" своему искусству (не важно какому) отделяют их от "нормальных" людей, просто занятых обычными делами. Эти трое для Бернхарда — родственные души, все, что можно сказать о них, так или иначе приложимо и к автору (скажем, хорошо чувствуется, что сцена награждения в "Спасителе человечества" написана человеком, не раз отказывавшимся — и с наслаждением — от присужденных ему наград). Поэтому ирония Бернхарда по отношению к артисту, мыслителю, политику — в то же время и самоирония. Здесь самое чувствительное основание трагикомизма Бернхарда: он, как и его герои, мог быть только таким, каким и был, прекрасно сознавая, насколько разрушительна для него самого эта позиция.

Бернхард ушел, громко хлопнув дверью. Написанная незадолго до смерти "Площадь героев" оказалась его самой скандальной вещью. Перед театром шли демонстрации — за и против. В который раз он обвинил Австрию в том, что она не изжила фашизм, что австрийское общество абсолютно нетерпимо по отношению к инакомыслящим. Тогда многие пытались представить это экстравагантной выходкой вечного скандалиста, готового ради дешевой славы "опорочить" свою тихую и уютную страну. Сейчас, десятилетие спустя, уже вряд ли кто осмелится утверждать, что его слова были далеки от реальности. Напряженно вслушиваясь в себя, он расслышал нечто важное и для своих соотечественников, и не только для них одних. Это еще один парадокс, завещанный нам Бернхардом.

С. Ромашко

Между диагнозом и легендой

Чарльз Маклин. *Страж*. Перевод с английского В. Топорова. М., Издательство "Независимая газета", 1999.

Издатели, описывающие роман "Страж" как бестселлер, сразу сделавший его автора знаменитым, немного кривят душой. Это действительно лучший роман шотландского прозаика Чарльза Маклина и одновременно самое популярное его беллетристическое произведение (Маклин известен также своими документальными книгами о Шотландии). Слово "культовый" куда более применимо к Маклину, чем "знаменитый", — причем "культовый" не в расхожем смысле (тот про кого печатают глянцевые журналы во всем мире и кого читает "модная" молодежь), а в первоначальном — тот, чьи произведения любят очень мало людей. Но любят очень сильно.

"Культовость", понимаемая в этом смысле, вероятно, проистекает из двух причин: произведение может быть плохим, но некоторые особенности (например, наивность взгляда автора) заставляют его полюбить. С другой стороны, в произведении может быть все, что нужно для того, чтобы стать по-настоящему знаменитым и попасть в те самые модные журналы, — но какой-либо "изъян" заставляет широкие массы читателей отвернуться от него. Вещи первого типа — фильмы Эда Вуда и вообще бесчисленный трэш, литературный в том числе. Второй тип — многие провалившиеся в прокате большие голливудские фильмы и некоторые толстые русские романы, которые мало кому удается дочитать до конца.

"Страж" — культовый роман второго типа, но причина его сравнительной неудачи не в объеме и не в вялости стиля. Как раз наоборот: история Мартина Грегори, неожиданно для самого себя совершившего жестокий, чудовищный и необъяснимый поступок и пытающегося с помощью психотерапевта понять его причины, не отпускает с начала до конца. Сочетая повествования от первого лица (дневник Мартина и записи сеансов, проводимых доктором Сомервилем) с воссозданием гипнотических "сновидений" Мартина, Маклин фактически неотрывно удерживает внимание читателя. Не будет преувеличением сказать, что "Страж" — одна из самых увлекательных книг, изданных в прошлом году в России. Добавим к этому постмодернистский принцип "слоеного пирога" и множественности интерпретаций (о чем — ниже) и получим образцовый рецепт интеллектуального бестселлера наподобие "Имени розы".

Но Маклин — не Умберто Эко: в отличие от романов, возглавляющих списки продаж, его книга вызывает все возрастающее чувство тревоги, которое не покидает читателя даже после того, как закрыта последняя страница. Точнее, именно в этот момент тревога достигает своего максимума.

Читатель тревожится, ибо не знает, *что* он прочел. Два кода, предложенных автором, не просто меняют жанр книги, но заставляют совершенно по-разному оценить двух главных героев.

Если прочесть роман как фэнтези, то мы получим историю о герое, призванном спасти мир (не случайно ему 33 года). Он узнает о своих предыдущих существованиях, о том, что каждый раз он терпел неудачу, — и с большим трудом восстанавливает первоисторию: рассказ о мифической стране Магмель. Он должен был стать в ней Стражем — но вместо этого, поддавшись чарам злых сил, невольно предал свой народ и обрек Магмель на гибель. Теперь, в наше время, он возвращает себе утраченный "предмет силы" и снова заступает на стражу, чтобы спасти мир. Силы зла в лице врача Сомервиля пытаются помешать ему — но он побеждает их.

Можно, однако, прочесть роман как экспрессионистский рассказ об обычном гражданине, совершившем в детстве убийство. Воспоминания о нем загнаны глубоко в подсознание — но в один прекрасный день подавленные импульсы вырываются наружу. Чувство вины трансформируется в агрессию, и у Мартина случается психотический срыв. Доктор Сомервиль пытается лечить его, однако не может удержать пациента: желая скрыть от себя страшную правду о давнем преступлении, Мартин включает врача в свой бред и в конце концов окончательно сходит с ума, превращаясь в опасного для общества психопата.

Нетрудно видеть, что в первом случае Мартин — герой, а врач — злодей. Во втором герой — Сомервиль, а Мартин в лучшем случае жертва своей болезни. В худшем — маньяк наподобие персонажей американских психотриллеров. Вот только книга написана так, что читатель не может выбрать ни одного варианта, и потому, даже дочитав до конца, не знает, как ему относиться к рассказанному. За кого, грубо говоря, надо "болеть".

Добавим к этому мрачные, жестокие и кровавые видения Мартина, которые могут порадовать разве что поклонников темной эзотерики, садистических фантазий и эсхатологических грез, — и станет ясно, что роман, вселяющий столь сильное чувство беспокойства, никак не может стать бестселлером... даже интеллектуальным.

Дочитав его до конца, мы понимаем, что так и не знаем, что есть Добро, а что — Зло; что есть Иллюзия, а что — Действительность. Без настоящего героя, с которым отождествляет себя читатель, не построишь ни хоррор в стиле Стивена Кинга, ни фэнтези в стиле Майкла Муркока — точно так же, как без ясного ответа "что там все-таки случилось", не построишь психоаналитический роман типа "Принца приливов" Пэта Конроя.

Конечно, каждый может попытаться успокоить себя и выбрать один из двух возможных вариантов. Поклонники магии скажут, мол, Маклин учит, что в путешествии в глубь собственного "я" лучше не доверять психотерапевтам. Врачи, в свою очередь, вынесут свой приговор.

Знакомый психиатр с пятидесятилетним стажем сказал, прочитав "Стража": "Этот роман еще раз подтверждает то, что я знал и без того: ни в коем случае нельзя работать с людьми в психозе без фармакологической поддержки и применять к параноикам гипноз".

Сергей Кузнецов

Памятник, сотворенный себе

Illumination & Night Glare. The Unfinished Autobiography of Carson McCullers. Edited by Carlos L. Dews. Madison, University of Wisconsin Press, 1999.

На фотографии — большой двухэтажный дом, терраса с ажурной балюстрадой, зелень сада, тронутая осенней желтизной. Мир и спокойствие вокруг.

Тридцать три года назад здесь, в Ньяке, пригороде Нью-Йорка, умерла Карсон Маккаллерс, о чем сообщает мемориальная доска перед домом.

"...Писатель и драматург. Родилась 19 февраля 1917 года. Жила в этом доме с 1945 года до конца жизни. Умерла 29 сентября 1967 года. Прославилась романами "Сердце — одинокий охотник", 1940, и "Блики в золотистом глазу", 1941. В этом доме она работала над романом "Гость на свадьбе", 1946, повестью "Баллада о невеселом кабачке", 1951[1], и романом "Часы без стрелок".

В *"ИЛ"* (2000, № 1) был опубликован рассказ К. Маккаллерс "Кто увидел ветер".

1. Указан год первого книжного издания.

Здесь же трудилась над пьесами, стихами, рассказами и автобиографическими материалами".

Эти материалы легли в основу неоконченной автобиографии Маккаллерс, которой она успела дать название: "Озарение я и ночная лихорадка". Редакторы собрали тексты, надиктованные Карсон, и с дополнениями (необходимыми по смыслу словами) книга была недавно издана. "Неоконченная" – потому что в августе 1967-го у Карсон Маккаллерс случился последний инсульт и через полтора месяца, не приходя в сознание, она умерла.

А за полгода до смерти, 19 февраля, в нью-йоркской гостинице "Плаза", в кругу друзей и репортеров Карсон Маккаллерс отпраздновала свой пятидесятый день рождения и объяснила в интервью Рексу Риду, почему считает необходимым создание "Автобиографии":

"Думаю, грядущим поколениям студентов будет важно знать, почему я делала то или другое. Но понять это важно и мне. Я в одночасье обрела прочное положение в литературе, но тогда я была слишком молода и не понимала, что со мной стряслось и какую внезапная известность налагает ответственность. Я тогда закусила удила, и в сочетании со всеми моими болезнями известность почти сокрушила меня. Может быть, если я прослежу процесс воздействия на меня успеха и передам мое понимание другим, я помогу будущим писателям воспринять успех лучше, чем это сделала я..."

Лула Карсон Смит родилась в провинциальном Колумбусе, штат Джорджия, в небогатой семье. Родители не просто любили ее, они преклонялись перед своей одаренной дочерью.

В шестнадцать лет Карсон написала первый роман – о музыканте, который добивается больших успехов, – но этот роман ее не удовлетворил, равно как и второй, созданный, по ее словам, под сильным влиянием "Сыновей и любовников" Д. Г. Лоуренса. В семнадцать на деньги, вырученные от продажи единственной драгоценности – кольца с изумрудом, Карсон уезжает в Нью-Йорк и год занимается в университете, слушая лекции по философии и писательскому мастерству. Летом она вернулась в Колумбус и познакомилась с Ривзом Маккаллерсом, за которого в 1937-м вышла замуж. Через год она представила в издательство "Хоутон Мифлин" развернутый рабочий план романа "Глухонемой". С ней заключили договор, и в июне 1940-го роман под новым названием "Сердце – одинокий охотник" был наконец опубликован. Так в 23 года она стала литературной знаменитостью. В том же 1940 году Карсон и Ривз разъехались. Она поселилась вместе с редактором ее следующего романа, "Блики в золотистом глазу", Джорджем Дэвисом и английским поэтом Уистеном Хью Оденом. В этом же доме вскоре обосновалась довольно большая литературно-артистическая колония: поэты, писатели, музыканты, художники, среди них – Бенджамин Бриттен, Ричард Райт, Сальвадор Дали. Особенно многое сближало Карсон с Оденом: и увлечение марксистскими идеями с последующим в них разочарованием, и усилившееся после разъезда с мужем чувство одиночества.

В 1941 году Карсон и Ривз развелись: Ривз не работал и пил, завидуя литературным успехам жены. Он несколько раз подделывал ее подпись на денежных чеках. Однако развод был следствием не только нечестности Ривза в денежных делах. Очень важную и печальную роль в разладе сыграло их знакомство с композитором Дэвидом Даймондом в мае 1941-го. И Ривз, и Карсон сильно привязались к Даймонду и ревновали его друг к другу. Сначала Даймонд увлекся Карсон, но вскоре сблизился с Ривзом, и она очень страдала от сознания, что ее предали и муж, и друг. Все же после начала второй мировой войны она провела с мобилизованным Ривзом несколько дней на военной

базе, откуда он отплывает через два года в Европу.

Американские биографы Карсон Маккаллерс нередко пишут о ее "бисексуальности", особенно когда речь заходит об отношениях Карсон с богатой швейцарской наследницей Аннемари Кларак фон Шварценбах, приводя как свидетельство нежные письма Аннемари к Карсон. Их отношениям положила конец трагическая смерть Аннемари в дорожной аварии, глубоко потрясшая Карсон.

В годы войны между Карсон и Ривзом по его инициативе, завязалась регулярная переписка, составившая 300 писем. Казалось, вернулась прежняя любовь. Во всяком случае Карсон с ума сходила при мысли, что Ривза могут ранить или даже убить.

В 1945-м они снова поженились. Правда, это был странный, "непоседливый" брак с частыми разлуками. Карсон не хотела кардинально менять привычки свободной, "богемной" жизни и лето 1946 года провела с Теннесси Уильямсом в его доме в Нантакете, и то было замечательное лето. Она обрела верного и заботливого друга на всю жизнь.

Незадолго до этого она вроде бы обрела и постоянное пристанище. После смерти отца (1944) Карсон Маккаллерс не захотела возвращаться в Колумбус. Мать продала дом и купила новый, в Ньяке. Очевидно, Карсон предполагала, что и Ривз осядет там же, но он объявил, что не может жить в Америке, здесь он никогда и ничего не добьется, и в ноябре 1946 года они отплывают в Европу. Начинается полоса возвращений и новых побегов за океан, полукочевая жизнь. Однако счастье совместной жизни оказалось недолгим. С Карсон случается второй удар. У нее левосторонний паралич, временно она теряет зрение.

Тяжелые годы 1943–1951 были, однако, периодом ее наивысшего творческого подъема. Еще в 1939 году у нее возник замысел романа "Гость на свадьбе" (первоначальное название "Невеста и брат"). В 1942 году она усердно работала над ним, но... отвлеклась, чтобы написать "Балладу о невеселом кабачке", в августе 1943-го опубликованную журналом "Харперс базар", после чего Карсон Маккаллерс захлестывает волна наград и широкого признания ее литературных заслуг. Издатель Марта Фоли включает "Балладу" в сборник "Лучшие повести 1944 года". В 1948-м, после публикации "Гостя на свадьбе" литературная общественность называет Карсон Маккаллерс одной из самых "выдающихся женщин Соединенных Штатов". Она получает одну за другой две премии фонда Гуггенхайма, премию журнала "Мадемуазель", много печатается в модных, элитарных и "просто" литературных журналах, продает Стэнли Крамеру права на экранизацию "Гостя на свадьбе", наслаждается громким успехом одноименного спектакля, идущего на Бродвее. Однако за волной успеха вскоре последовал девятый вал неудач, бед, смертей.

Летом 1953 года Ривз, не выходивший из полосы запоев, стал убеждать Карсон вместе покончить счеты с жизнью, и она в панике бежит в Америку. В ноябре того же года Ривз кончает самоубийством в Париже. Здоровье Карсон резко ухудшается. В 1955 году умирает ее мать, Маргарита Смит. И полный провал ожидает постановку ее пьесы "Квадратный корень чудес". У Карсон начинаются сильные боли в парализованной левой руке. Тем не менее она продолжает работать, находя большую поддержку в дружбе с Теннесси Уильямсом. Ее постоянным и преданным другом становится врач-психиатр Мэри Мерсер. Есть и немногие "литературные" радости. Выходит прижизненное исследование ее творчества (автор Оливер Эванс). Драматург Эдвард Олби сам делает инсценировку "Баллады о невеселом кабачке". И она вплотную приступает к работе над "Автобиографией". Уже прикованная к постели, с трудом говорящая, с 18 апреля по 15 августа 1967 года Карсон Маккаллерс диктует дру-

зьям, родственникам, студентам соседнего колледжа, добровольно берущим на себя обязанности секретарей, свою "Автобиографию".

Возможно, ей было известно категорическое утверждение Марка Твена (в интервью Р. Киплингу), что писатель, как бы он ни был честен, говоря о себе, обязательно "привpет", чтобы показаться лучше, чем был и есть на самом деле. Вряд ли Карсон Маккаллерс хотела казаться лучше, чем была, но что касается неукоснительной точности — тут проблема осложняется, потому что она писала о себе в соответствии *со своим* представлением, какая она есть в действительности, в то же время не желая "привирать". Она бросала своеобразный вызов канонам и условностям классического жанра англоязычной биографии, где "река" воспоминаний плавно течет от "истоков" детства к "устью" земного конца со строгой хронологической последовательностью событий и где, как правило, воздается хвала добродетелям субъекта жизнеописания.

Однако Маккаллерс хотелось быть предельно откровенной (пример — история сексуальных отношений с Ривзом), да и хронологии она придавала не слишком большое значение. Она была поклонницей Марселя Пруста, и как кусочек пирожного "мадлен" возвращал ему "утраченное" время и "вкус" детства, так "озарения" Карсон выстраивали ее воспоминания в весьма причудливую ассоциативную цепь. А если к этому добавить склонность Карсон к эмфазе, гиперболе и, попросту говоря, к преувеличениям, то понятно, почему подготовка текста "Неоконченной автобиографии" к изданию представляла для редакторов большие трудности.

Возвышающая, творческая сила "озарений" вступала в жесткое противоречие с мучительно-бесплодным жаром "ночной лихорадки", иссушающим тело и дух. Эта дихотомия пронизывает всю "Автобиографию", влияя на ее структуру, концепцию, эмоциональный накал.

Сознание Карсон Маккалерс, нарушая хронологические связи, "выискивая" связи ассоциативные, часто уравнивает при этом реальное и вымышленное, но вымысел и реальная жизнь всегда были тесно слиты в воображении Маккаллерс. Однажды она сказала: "Все, что происходит в моих романах, случилось или еще случится со мной". *Или еще случится!* Так велика была ее вера в животворящую власть слова, ту высшую правду, которую таит в себе вымысел.

Последний роман, "Часы без стрелок", она посвятила Мэри Мерсер. Ей же завещала и свой белый дом, в котором теперь ее преданный друг тщетно пытается организовать музей Карсон Маккаллерс, но спонсоров все нет. Тем более ценен памятник, сотворенный самой Карсон Маккаллерс, — ее "Автобиография", увы... неоконченная.

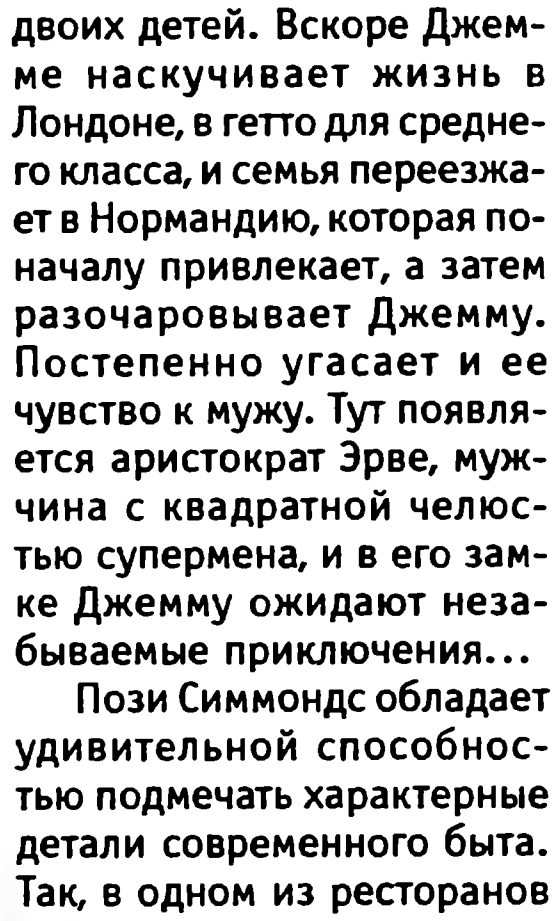
М. Тугушева,
член Общества Карсон Маккаллерс

Великобритания

Эмма, познакомься с Джеммой

Оригинальная книга Пози Симмондс "Джемма Бовери" вполне может претендовать на то, чтобы в будущем по ней изучали нравы и быт британского общества конца XX века. Когда книга вышла в свет (раньше ее печатали в форме комиксов на страницах "Гардиан"), то некоторые английские критики стали прочить ей Букеровскую премию. Действительно, назвать такую книгу комиксами равносильно тому, как назвать суперсовременный мотоцикл грудой металла: это настоящий роман с большим числом иллюстраций.

Нетрудно догадаться, что прототипом главной героини — Джеммы Бовери — послужила флоберовская Эмма Бовари. Скука, чувство обреченности, романы Эммы в середине XIX века здесь воспроизведены в современном варианте. Джемма выходит замуж за реставратора мебели Чарльза Бовери, порядком уставшего от жизни разведенного отца двоих детей. Вскоре Джемме наскучивает жизнь в Лондоне, в гетто для среднего класса, и семья переезжает в Нормандию, которая поначалу привлекает, а затем разочаровывает Джемму. Постепенно угасает и ее чувство к мужу. Тут появляется аристократ Эрве, мужчина с квадратной челюстью супермена, и в его замке Джемму ожидают незабываемые приключения...



Пози Симмондс за работой (журнал "Ньюсуик")

Пози Симмондс обладает удивительной способностью подмечать характерные детали современного быта. Так, в одном из ресторанов она тайком, под столом, скопировала меню и вставила его в книгу. А в ее рабочих тетрадях есть, например, наброски описаний "английских ног" (бледных, толстых, покрытых пятнышками) и "французских ног" (жилистых, загорелых, стройных). П. Симмондс изображает то общество, которое она же и развлекает. Критики сравнивают ее со знаменитым художником Уильямом Хогартом, который смело изображал в своих работах нравы современного ему Лондона XVIII века.

Пози Симмондс выросла на ферме в графстве Беркшир и в детстве обожала разглядывать комиксы в журналах, которые ей давали американские солдаты с ближайшей авиабазы. После учебы в Сорбонне и лондонской Центральной школе искусств и дизайна она начала сотрудничать с крупнейшими британскими газетами. Ее работы о жизни среднего класса приобретали все большую популярность; в 1987 году она начала писать книги для детей (герой одной из них, кот по имени Фред, становится звездой рок-н-ролла — экранизация даже была представлена к награде Академии).

Обложка книги "Джемма Бовери"

Испания

Жизнь Леонардо да Винчи, изложенная им самим

Книгу испанского писателя Луиса Расионеро "Улыбка Джоконды", удостоенную премии имени Фернандо Лары, едва ли можно назвать романом в традиционном понимании этого слова. В книге полностью отсутствуют диалоги, описания переживаний персонажей — впрочем, нет в ней и собственно персонажей. "Улыбка Джоконды" — это история жизни Леонардо да Винчи, которую он на склоне лет рассказывает молодому и любимому другу Франческо. В романе есть что-то от мемуаров, автобиографии и культурно-исторического исследования. В нем Леонардо вспоминает близкие ему города, любимых друзей, интриги недругов и пережитые горести. Луис Расионеро разворачивает перед читателем широкое полотно, изображая города, в которых жил и творил Леонардо, — Фло-

ренцию, Милан, Венецию и Рим — как воплощение итальянского Возрождения. Ничто не забыто: ни особенности эпохи, ни образ жизни, ни общество, ни исторические детали. Так, Флоренция показана как вторые Афины, после блеска и величия постепенно приходящие в упадок. В тот период Леонардо покидает Флоренцию и перебирается в Милан; вслед за ним автор (и читатели) путешествуют по красивейшим городам Италии.

По версии автора, огромную роль в судьбе Леонардо сыграла его мать (кстати, по книге, именно она изображена на знаменитом портрете Джоконды). Художник рассказывает, как он узнал о своем "незаконном" происхождении и как это повлияло на его душевное состояние. Помимо жизнеописания Леонардо, "Улыбка Джоконды" содержит подробнейшее изложение эстетических взглядов Леонардо, которые опять-таки он сам и излагает. Можно сказать, что в рамках книги содержится целый трактат по эстетике и социологии той эпохи, а также рассказы о технических открытиях Леонардо да Винчи и о художниках прошлого. Тот факт, что бóльшая часть книги посвящена толкованию философии изобразительного искусства, с одной стороны, порождает сомнения в принадлежности книги к жанру романа вообще, а с другой, — лишний раз напоминает о том, что жанр этот вмещает в себя несметное множество оригинальных вариантов.

Канада

Канадский вариант сестер Бронте

В Канаде, как и в Англии, есть свои "литературные сестры": Сусанна Муди и Кэтрин Парр Трейлл — культовые фигуры в истории канадской литературы. Их жизнь и творчество изучали многие биографы и ученые, в своих книгах их упоминали такие виднейшие писатели страны, как Маргарет Этвуд, Тимоти Финдли и Кэрол Шилдс. Однако до сих пор сведения о них были довольно разрозненны, и читателю было непросто составить целостную картину. Теперь это стало возможно благодаря новой книге Шарлотты Грей "Сестры в пустыне: истории жизни Сусанны Муди и Кэтрин Парр Трейлл" (издательство "Вайкинг").

Сестры Стрикленд: Сусанна Муди (слева) и Кэтрин Парр Трейлл (газета "Глоб энд мейл оф Кэнада")

Истории эти и впрямь удивительны. Сестры Стрикленд (такова их девичья фамилия) родились в Англии, как и более знаменитые сестры Бронте. В отличие от семейства Бронте, где было три сестры и один брат, у Стриклендов было шесть сестер и два брата — ровно вдвое больше. Когда родились Кэтрин (1802) и Сусанна (1803), их отец, образованный коммерсант, перевез семью из Лондона в загородный дом в Саффолке. Дети росли в атмосфере, похожей на ту, что окружала и будущих писательниц Бронте: отец учил их латыни и читал им Шекспира, они гуляли по окрестностям, а вечерами сочиняли саги — прекрасная почва для будущих занятий литературой.

В 1819 году все рухнуло: отец прогорел и вскоре умер, слуги разбежались, братья уехали в колонии, а сестры остались с матерью и вынуждены были считать каждый пенс. Именно нужда подтолкнула к писательству сначала вторую по старшинству сестру — Агнес, а следом и четырех других: Элайзу, Джейн, Кэтрин и Сусанну. Сестры Стрикленд обрушили на лондонские литературные альманахи и журналы потоки стихов и рассказов и довольно скоро заняли в литературном обществе пусть небольшую, но свою нишу. Эти скромные успехи особенно вдохновляли порыви-

стую, решительную и целеустремленную Сусанну, считавшуюся в семье возмутителем спокойствия. Уравновешенная, мягкая, жизнерадостная Кэтрин, на первый взгляд, была ее полной противоположностью, однако, несмотря на такую разницу в характерах, этих двух сестер связывала самая крепкая дружба в семье.

В 1830 году, когда перед сестрами уже маячила перспектива навсегда остаться учеными старыми девами, судьба их резко переменилась. Сусанна встретилась с лейтенантом Джоном Муди, вернувшимся из Южной Африки, и уже через несколько месяцев после знакомства они поженились. А затем Джон представил Кэтрин своего друга, также офицера, Томаса Трейлла, и возникла еще одна семья. Энергичный Джон и склонный к меланхолии Томас получали весьма скудное жалованье, однако как вышедшие в отставку офицеры они имели право на надел земли в Канаде, тогдашней британской колонии. Идеи эмиграции были крайне популярны в то время, и обе молодые четы с энтузиазмом стали готовиться к отъезду.

В 1832 году Сусанна и Кэтрин вместе с мужьями отбыли в Канаду, фактически прервав перспективную литературную карьеру. После двух месяцев пути они прибыли в Райс-Лейк-Плейнс, на "усеянную пнями землю". Достаточно изнеженные молодые дамы совершенно не были готовы ко всем тем испытаниям, которые им предстояли на новом месте; нелегко пришлось и мужьям, особенно Томасу. Однако сестры не только с достоинством выстояли и вырастили многочисленных детей вопреки постоянной угрозе нужды и голода, но и описали все это в своих книгах.

В 1885 году скончалась Сусанна; Кэтрин пережила ее на четыре года. Десятилетие за десятилетием они писали книги о природе и жителях Канады (Кэтрин особенно удавались описания растительного мира), детские книги, романтические повести, действие в которых происходит в Европе, бесчисленные статьи и стихотворения. Канадцам они запомнились не только как авторы книг об их стране, но и как люди, никогда не забывавшие о своем предназначении.

Турция

Литературный небосклон проясняется

Современные турки не увлекаются чтением книг и газет, но их трудно упрекнуть в равнодушии к прессе, если вспомнить, что политический режим с его цензурой и подавлением свободы творчества планомерно отбивал у населения вкус к этому занятию. О чем можно было писать и что читать во времена, когда за малейшую попытку высказаться на спорные темы (ведь именно они волнуют умы и сердца больше прочих) человеку грозило лишение свободы и прочие кары. Над вопросами религии и положения курдов не рекомендовалось даже задумываться. Стоило, например, одной переводчице всего лишь перевести американскую брошюру о правах человека, в которой турецкие власти критиковались за жестокое подавление курдов, как женщину сразу же сочли преступницей и посадили в тюрьму. Власти карали и людей, и книги. Многие до сих пор помнят, как на улицах крупных городов систематически устраивалось сожжение "подрывной литературы".

К счастью, читателей в современной Турции становится все больше. Статистические данные ясно свидетельствуют: около 30 % опрошенной молодежи (а Турция — страна молодых, ибо 60 % ее населения — это люди моложе 35 лет) утверждают, что проводят досуг за чтением. Действительно, почти 5 миллионов человек выписывают те или иные общенациональные ежедневные издания (их насчитывается 27), а на каждую тысячу жителей приходится 58 покупных экземпляров. В целом периодику читают 82 % турок.

В настоящее время около 4000 издательств активно борются за обращение телезрителей в читателей. Любопытно, что центр этой борьбы переместился из Анкары в Стамбул. Союзниками издателей в этой борьбе выступают студенты и преподаватели высших учебных заведений; вокруг Стамбульского университета возникли целые книжные улицы, где, помимо книг, изданных "официально", можно найти и пиратские издания (в основном это литература все по тому же курдскому вопросу).

Но курдская и вообще политическая тематика в большой степени является исключением из общего потока. После смены власти в 1980 году люди потянулись к книгам, рассказывающим о повседневной жизни обычных людей. Аполитичные персонажи книг близки современному поколению образом мыслей. Живя с оглядкой на Запад, турки озабочены прежде всего тем, как раздобыть деньги — причем побыстрее и побольше. Названия произведений, ставших популярными, говорят сами за себя: "Десять способов добиться успеха" и "Как сделать деньги меньше чем за три месяца". В этом же ряду находятся и биографии известных у себя в стране мультимиллионеров.

Однако не следует думать, будто легкое чтиво сильно потеснило настоящую художественную литературу. Последнее и самое сильное слово здесь остается за Яшаром Кемалем. В своих романах (их у 77-летнего писателя около 20; наиболее популярны ныне

"Сокол" и "Возвращение сокола") он повествует о прошлом бедной, аграрной Турции начала XX века; их герои — феодалы и крестьяне — становятся уже историей. Преображение страны интересно не только его соотечественникам, книги Кемаля завоевали международное признание. Из более молодых писателей подобным успехом пользуется лишь 47-летний Орхан Памук. Он считается самым ярким представителем нового поколения литераторов, сумевшим лучше других отразить в своих книгах печальный поэтический облик родины, обезлюдевший пейзаж сельской Анталии и картины городской суеты шумного Стамбула. "Белый замок", "Черная книга", "Новая жизнь" — эти и другие произведения, переведенные на европейские языки, украшают литературную панораму Турции наряду с книгами таких популярных в настоящее время авторов, как Латифе Текин, Муратхан Мунган, Мина Урган и Ведат Тюркали.

Франция — США

Американский филиал "Пармской обители"

Много лет назад Бен Сонненберг, подобно многим молодым американцам, приехал учиться во Францию. В Париже он открыл для себя "Пармскую обитель" Стендаля, и эта книга сразу завладела его сердцем. Прошли годы: Бен Сонненберг разбогател, стал меценатом, основал журнал, приобрел известность в литературных кругах. Однако это благополучие казалось ему неполным без "Пармской обители". Он хотел, чтобы соотечественники полюбили этот роман так, как когда-то полюбил его он сам. Однако все существующие переводы на английский казались Сонненбергу тусклыми, не передающими весь блеск оригинала. Решение напрашивалось само собой: нужно сделать новый вариант перевода, отметив тем самым 160-летие со дня выхода книги. Конечно, хороший перевод художественной литературы обходится недешево, но Бен Сонненберг решил, что за ценой не постоит.

Для осуществления своего замысла Сонненберг пригласил поэта Ричарда Говарда, переводчика Жида и Бодлера, лауреата Пулицеровской премии. Говард не заставил себя упрашивать, и в рекордные сроки — за 52 дня — роман был переведен. Кстати, ровно столько же дней Стендаль в свое время диктовал его переписчику. Переводческий процесс протекал довольно своеобразно: Ричард Говард читал Бену Сонненбергу вслух готовые части по мере их появления. И оба остались в восторге от этого творческого сотрудничества. "Это было здорово! Я почувствовал себя актером", — вспоминает Ричард Говард. "А всякому переводчику нужен режиссер", — добавляет Бен Сонненберг.

К радости обоих, их детище попало в списки переводных бестселлеров, хотя его дебют прошел довольно скромно. Но потом одного издания оказалось мало, последовали еще три; а читатели из Голливуда проявили к роману профессиональный интерес. Бен Сонненберг добился своей цели: американцы полюбили "Пармскую обитель".

По материалам газет "Паис" (Испания), "Глоб энд мейл оф Кэнада" (Канада), журналов "Ньюсуик" (США), "Магазин литтерер" (Франция).

Майкл Каннингем
Michael Cunningham
[р.1953]. Американский писатель.

Автор романов *Дом на краю света* [*A House at the End of the World*, 1990; рус. перев. в *ИЛ*, 1997, № 8, 9], *Плоть и кровь* [*Flesh and Blood*, 1995].
Роман *Часы* [*The Hours*], отмеченный в 1999 г. Пулицеровской премией и премией Фолкнера, публикуется по изданию Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1998.

Казимеж Вежиньский
Kazimierz Wierzyński
[1894–1969]. Польский поэт, прозаик, эссеист.

Автор многочисленных стихотворных сборников, в том числе *Роза ветров* [*Róża wiatrów*, Nowy Jork, 1942], *Короб мака* [*Korzec maku*, Londyn, 1951], *Ткань земли* [*Tkanka ziemi*, Paryż, 1960], *Сон-морок* [*Sen mara*, Paryż, 1969] и др., двух книг эссе *Жизнь Шопена* [по-английски – 1949 г., по-польски – 1953 г.]. На русском языке стихотворения К. Вежиньского публиковались в сборнике *Из польской поэзии XX века* [Л., 1990], журнале *Всемирное слово* [СПб, 1995, № 5], антологии *Строфы века-2. Антология мировой поэзии в русских переводах XX века* [М., 1998].
Стихи Вежиньского публикуются по изданию *Poezja i proza*. Т.1. [Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1981] и по антологии *Poezja odzyskana. Antologia poezji polskiej 1939–1989*. [Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992].

Горан Петрович
Горан Петровић
[р. 1961]. Сербский писатель.

Автор сборников рассказов *Советы для облегчения жизни* [*Савети за лакши живот*, 1989], *Остров и рассказы его окрестностей* [*Острво и околне приче*, 1996], романа *Атлас, составленный небом* [*Атлас описан небом*, 1993; рус. перев. в *ИЛ*, 1997, № 6].
Публикуемые рассказы взяты из сборника *Народная книга* [*Народна књига*], вышедшего в 1999 г. в белградском издательстве Алфа.

Жан-Мари-Гюстав Леклезио
Jean-Marie-Gustave Le Clézio
[р.1940]. Французский писатель.

Автор многочисленных романов, в том числе *Протокол* [*Le procès-verbal*, 1963; премия Ренодо], *Война* [*La guerre*, 1970], *Пустыня* [*Désert*, 1980; рус. перев. 1984], *Поиски клада* [*Le Chercheur d'or*, 1985] и др., нескольких сборников рассказов, эссе, путевых заметок. В *ИЛ* печатались интервью с писателем [1986, № 12], рассказ *Орламонд* [1983, № 10].
Роман *Диего и Фрида* [*Diego et Frida*] вышел в 1994 г. в парижском издательстве Stock. Печатается в сокращении

Карел Чапек
Karel Čapek
[1890–1938]. Чешский писатель.

На русский язык переведены романы *Фабрика абсолюта* [*Továrna na Absolutno*, 1922], *Кракатит* [*Krakatit*, 1924], *Война с саламандрами* [*Valka z mloky*, 1936], трилогия *Гордубал* [*Hordubal*, 1933], *Метеор* [*Povětroň*, 1934], *Обыкновенная жизнь* [*Obyčejný život*, 1934], сборники рассказов и юморесок и ряд пьес. В *ИЛ* публиковались его литературные портреты и зарисовки [1965, № 1], памфлет *Скандальная афера Йозефа Голоушека* [1967, № 9], роман *Жизнь и творчество композитора Фолтына* [1970, № 1].
Предлагаемые читателю эссе публиковались в чешской периодической печати в 1923–1933 годах.

Переводчики

Дмитрий Юрьевич Веденяпин
[р. 1959]. Поэт и переводчик поэзии и прозы.

Автор книги стихов *Покров* [1993]. В его переводах публиковались стихи английских, ирландских и американских поэтов — А. Поупа, Т. Харди, П. Пирса, П. Колума, Д. Макдонаха, Т. Макграта; немецких и австрийских поэтов — К. Кролова, Р. Шаукаля; французских поэтов — А. Шенье, П. Польжана; фламандских поэтов — Д. Ван Рейссела, С. Ван Ден Бремта и др., а также рассказы А. Бирса и сборник рассказов И. Башевиса Зингера *Последняя любовь* [М., Текст, 1999]. В *ИЛ* напечатаны его переводы рассказа *Поклонница* И. Башевиса Зингера [1993, № 12] и романа М. Каннингема *Дом на краю света* [1997, № 8, 9].

Наталья Георгиевна Астафьева.
Поэт и переводчик польской поэзии.

Автор семи книг стихов. В *ИЛ* публиковались ее переводы из поэзии К. Иллакович, М. Павликовской, Я. Ивашкевича, А. Свирщиньской, Я. Б. Ожуга, Ю. Хартвиг, В. Шимборской, Т. Новака, Е. Харасымовича, Х. Посвятовской, Е. Липской, Ю. Корнхаузера, А. Вата, А. Каменьской и др. Лауреат польских переводческих премий ЗАиКС [1979] и ПЕН-клуба [1993], премий *ИЛ* [1986, 1989], премии польского отделения Общества европейской культуры [1999].

Жанна Владимировна Гилёва
Переводчик со словенского, македонского и сербского языков.

Ее переводы печатались в сборнике *Весь свет* [М., Молодая гвардия, 1985]. В *ИЛ* в ее переводе были опубликованы стихи Алойза Ихана [1999, № 4] и Анте Поповского [2000, № 2].

Нина Федоровна Кулиш
Переводчик с французского и итальянского языков.

В ее переводе публиковались романы *Изнанка мюзик-холла* и *Дуэт* Г. С. Колетт, *Из волшебного леса* Дж. Бонавири, повести *Антимоний* Л. Шаши, *Осеннее равноденствие* Дж. Конте, сборник эссе П. Клоделя *Глаз слушает* и др. В *ИЛ* напечатаны ее переводы фрагментов книги Ц. Тодорова *Человек, потерявший родину* [1998, № 6], эссе Д. Буццати *Осколки невозможного* [1999, № 6].

Виктория Александровна Каменская
Переводчик с чешского и словацкого языков, лауреат литературной премии *Богемика*.

В ее переводах издавались классические произведения чешской и словацкой литературы XIX — XX вв. В *ИЛ* напечатаны ее переводы стихов М. Флориана [1996, № 6], М. Руфуса [1975, № 5], рассказов Э. Петишки [1976, № 9] и И. Климы [1999, № 3], главы из книги Б. Шнайдера *Золотой треугольник* [1987, № 3—5] и др.

Олег Михайлович Малевич
[р. 1928]. Литературовед, кандидат филологических наук, специалист по чешской и словацкой литературам, переводчик. Почетный доктор Карлова университета в Праге, лауреат литературной премии *Богемика*.

Автор книг *Карел Чапек* [1968], *Владислав Ванчура* [1973]. В *ИЛ* выступал как переводчик произведений К. Чапека, И. Ольбрахта, И. Вихры, М. Руфуса, Л. Фельдека и др. и как автор вступительных статей и рецензий.

живопись скульптура графика

линия-арт

галерея современного искусства, москва

В одном из уютных
особняков Замоскворечья
разместились

ВЫСТАВОЧНЫЕ ЗАЛЫ МОЛОДОЙ ГАЛЕРЕИ

«линия-арт»

Среди ведущих авторов Галереи
известные московские художники,
представители поколений
60-х, 70-х и 80-х годов

МИХАИЛ РУДАКОВ
ВАЛЕРИЙ ВОЛКОВ
АНАТОЛИЙ ЗВЕРЕВ
ВЛАДИМИР ЯКОВЛЕВ
ИГОРЬ КИСЛИЦЫН
АЛЕКСАНДР СИТНИКОВ
ОЛЬГА БУЛГАКОВА
СЕРГЕЙ АЛФЕРОВ
ЛЮДМИЛА ПОПЕНКО
ОЛЕГ СЛЕПОВ
КАТЯ МЕДВЕДЕВА и др.

Тел./факс 953-3624, 201-2603

Галерея открыта для посетителей
по предварительным заявкам с 12 до 20 ч.

rinet

Быстрый доступ
Надежная связь
Качественный сервис
Rinet

Internet servis provider **www.rinet.ru**

Услуги подключения к сети INTERNET

- ❑ **Доступ по телефонной линии (dialup)**
- ❑ **Подключение локальных сетей жилых домов**
- ❑ **Высокоскоростной Интернет по выделенным каналам**
- ❑ **Создание и поддержка корпоративных WEB сайтов**

Подключение, консультации, прием платежей: с 10.00 до 22.00
Телефоны: (095) 238-3922, 232-1730, 916-7009
Адрес: Москва, 1-й Хвостов пер., д.11-А, оф. 105,111
E-mail: info@rinet.ru

В оформлении обложки использована картина мексиканской художницы Фриды Кало [1907—1954]
Диего и я [1949]

Художественное оформление и макет Андрей Бондаренко, Дмитрий Черноглаев

Компьютерная верстка Павел Сандомирский

109017, Москва,
Пятницкая ул., 41.
Тел. 953-51-47; факс 953-50-61;
E-mail inolit@rinet.ru

В INTERNET электронный дайджест журнала находится по адресу:
http://www.infoart.ru/magazine/inostran

В Москве журнал можно приобрести в редакции, а также в книжных магазинах:
"Ad Marginem" —
1-й Новокузнецкий пер., д.5/7
"Англия" —
Хлебный пер., д.2/3
"Графоман" —
ул. Бахрушина, д.28
"Летний сад" —
ул. Большая Никитская, д.46
"Мир печати" —
ул. 2-я Тверская-Ямская, д.54

Журнал выходит один раз в месяц.

Оригинал-макет номера подготовлен в редакции.

Подписано в печать 28.08.2000.
Формат 70x108 1/16.
Печать офсетная.
Бумага газетная.
Усл. печ. л. 26,78.
Усл. кр.-отт. 31,0.
Уч.-изд. л. 26,64.
Заказ № 2342.
Тираж 13 350 экз.
Отпечатано с готовых диапозитивов полиграфической фирмой "Красный пролетарий", 103473, Москва, Краснопролетарская ул., 16.

На страницах “ИЛ” в 2001 году:

Новый роман одного из самых изобретательных американских авторов ПОЛА ОСТЕРА **“Тимбукту”** – причудливая и трагическая история собаки, потерявшей своего талантливого и безумного хозяина.

Философско-юмористическая повесть молодого писателя ЖАН-ФИЛИППА ТУССЕНА **“Фотоаппарат”**, по которой “отец нового романа” Ален Роб-Грийе изучает со своими студентами современную французскую прозу.

Новая книга одного из самых известных писателей современной Англии ПИТЕРА АКРОЙДА **“Повесть о Платоне”**; на этот раз акройдовская машина времени уносит нас в будущее – в конец четвертого тысячелетия.

“Вилленброк” – новый роман известного немецкого писателя КРИСТОФА ХАЙНА, дающий живую, многогранную, неожиданно близкую нам картину быта и нравов нынешней Германии.

“Бесчестье” – роман, за который южноафриканский писатель ДЖОЗЕФ МАЙКЛ КУТЗЕЕ был в 1999 году вторично удостоен Букеровской премии; история “падения” героя разворачивается в современной ЮАР, где искажены все привычные нормы поведения белых и черных жителей.

“Аптекарша” – захватывающее криминальное повествование немецкой писательницы ИНГРИД НОЛЛЬ, лучшей, по мнению журнала “Шпигель”, детективщицы Германии.

“Повинная голова” – полупародийный “плутовской” роман знаменитого французского писателя РОМЕНА ГАРИ о таинственном бродяге, обложившем остров Таити “налогом на Гогена”.

“Завещание” – ранняя антивоенная повесть ГЕНРИХА БЁЛЛЯ о “поколении вернувшихся”, которые знают, что на этой земле у них уже нет родины.

“Дикие лебеди, или Три дочери Китая” – документальное повествование английской писательницы китайского происхождения ЯН ЧЕН о трех поколениях женщин ее семьи.

“Сравнительные жизнеописания” – очерки американской исследовательницы ФИЛЛИС РОУЗ о супружеских отношениях великих английских писателей-викторианцев.

“Моя жизнь” – автобиографические заметки известного немецкого критика МАРСЕЛЯ РАЙХ-РАНИЦКОГО.

Беседы со знаменитым испанским кинорежиссером ЛУИСОМ БУНЮЭЛЕМ, в которых он вспоминает самые яркие события своей жизни.

Литературные портреты КОЛЕТТ, АНДРЕАС ЛУ САЛОМЕ, АНАИС НИН, ГЕОРГОСА СЕФЕРИСА, ЭДГАРА РАЙСА БЕРРОУЗА в серии публикаций *“Жизнь как роман”*.

Эссеистика ДЭВИДА ЛОДЖА, ОЛИВЕРА САКСА, ЭМИЛЯ МИШЕЛЯ ЧОРАНА, ПАСКАЛЯ КИНЬЯРА, ОКТАВИО ПАСА, ИСАЙИ БЕРЛИНА.

“Литературные гиды”, посвященные ключевым темам и именам современной культуры.

Подписаться на журнал можно в любом отделении связи
по каталогам АПР (для регионов России, стран СНГ и Балтии), УФПС (для Московской области)
и Моспочтамта (для Москвы)

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ: **70394 (на полгода); 72261 (на год)**

А НАДЕЖНЕЕ И ДЕШЕВЛЕ ПОДПИСАТЬСЯ ПРЯМО У НАС, С ПОЛУЧЕНИЕМ НОМЕРОВ В РЕДАКЦИИ.

Наш адрес: 109017, Москва, Пятницкая ул., 41 (метро “Новокузнецкая”, “Третьяковская”). Тел. 953-51-47.

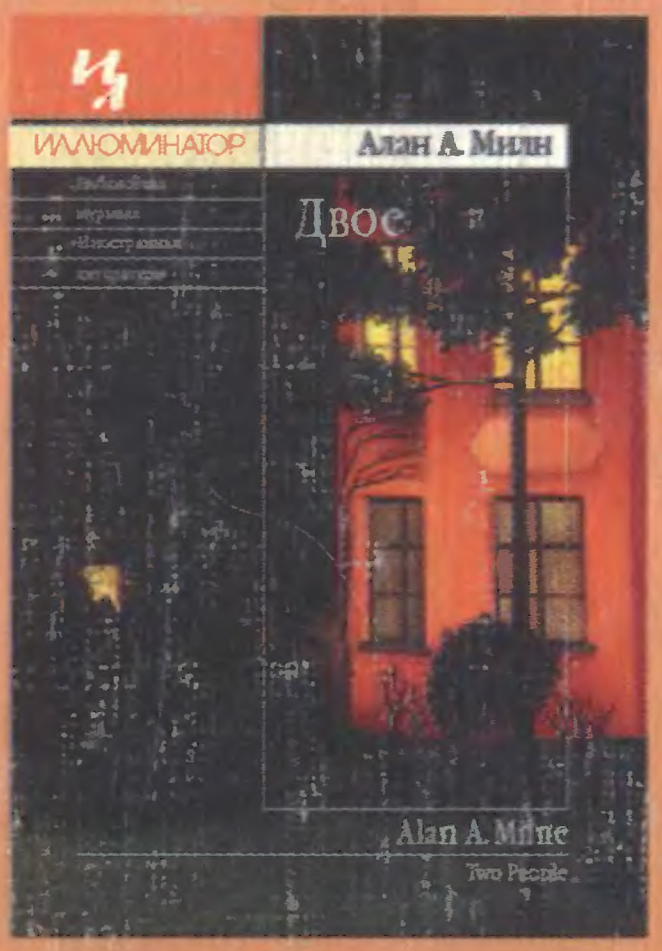
---

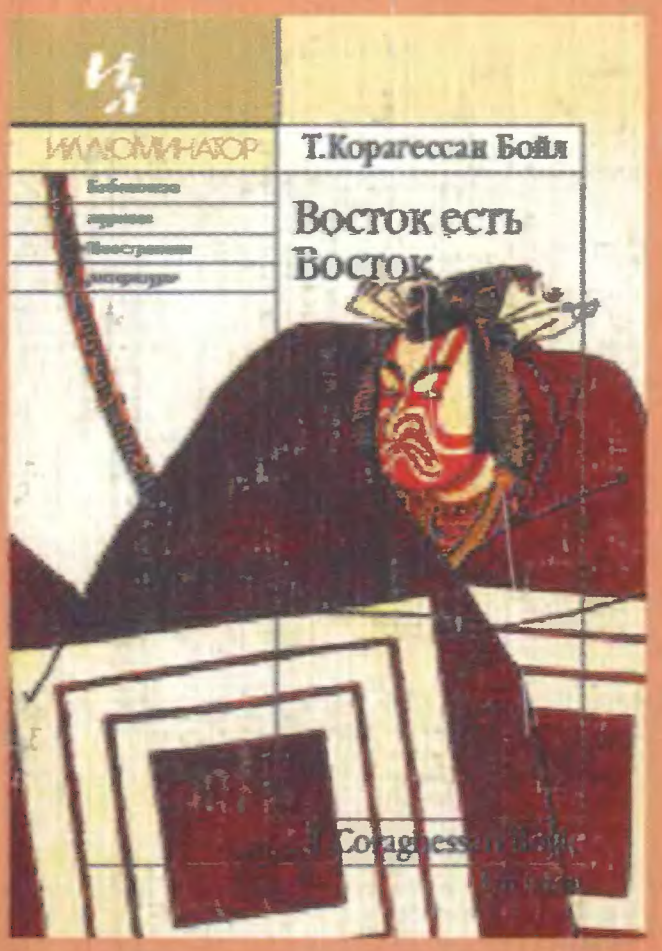
[10] 2000

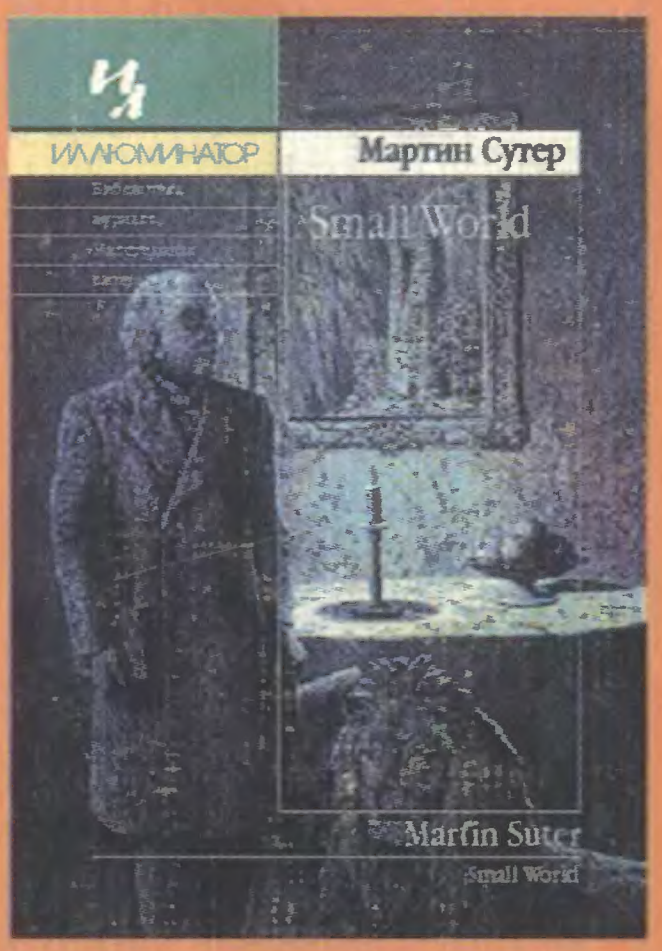
РОМАН МИШЕЛЯ УЭЛЬБЕКА “ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ЧАСТИЦЫ” / СТИХИ ИСПАНСКОГО ПОЭТА ХОСЕ МОРЕНО ВИЛЬИ / ОТРЫВКИ ИЗ КНИГИ ВИЛЬГЕЛЬМА ФОН ШТЕРНБУРГА ОБ ЭРИХЕ МАРИИ РЕМАРКЕ / ВЯЧ. ВС. ИВАНОВ О ПЕРЕВОДАХ “ГИЛЬГАМЕША”. ФРАГМЕНТЫ ЭПОСА В НОВОМ ПЕРЕВОДЕ СЕМЕНА ЛИПКИНА

Библиотека
журнала
«Иностранная
литература»

ИЛЛЮМИНАТОР







009. Алан А.Милн "Двое". **010.** Т.Корагессан Бойл "Восток есть Восток". **011.** Мартин Сутер "Small World".
012. Аласдер Грей "Бедные-несчастные". **013.** Итало Кальвино " Если однажды зимней ночью путник".
014. Клайв С.Льюис "Пока мы лиц не обрели"

В нашей новой книжной серии "**Иллюминатор**" читайте
лучшие произведения мировой литературы в лучших переводах

По вопросам оптовых закупок обращаться в редакцию журнала "Иностранная литература"
Факс: (095) 953 5061, e-mail: inolit@adicom.ru

ИНДЕКС 70394
ISSN 0130-0644 "ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА", 2000, №9, 1-280